# PRÁCTICAS CREATIVAS DE RE-EXISTENCIA:

## MÁS ALLÁ DEL ARTE...EL MUNDO DE LO SENSIBLE

# PRÁCTICAS CREATIVAS DE RE-EXISTENCIA:

MÁS ALLÁ DEL ARTE...

EL MUNDO DE LO SENSIBLE

*Adolfo Albán Achinte*

COLECCIÓN *El desprendimiento*

*Ediciones del signo*

Globalization and the Humanities Project (Duke University)

Albán Achinte, Adolfo
Prácticas creativas de re-existencia basadas en lugar : más allá del arte...el mundo de lo sensible / Adolfo Albán Achinte. - 1a ed . - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Del Signo, 2017.
200 p. ; 21 x 14,8 cm. - (El desprendimiento / Mignolo, Walter, )

ISBN 978-987-3784-36-1

1. Arte. 2. Análisis Filosófico. I. Título.
CDD 190

Fecha de catalogación: 05/06/2017

Diseño de tapa e interior: Pablo J. Martillana
Ilustración de tapa: Pedro Lasch
1ª ed.– Buenos Aires : Del Signo, 2017.

© Ediciones del Signo. 2017
Aníbal Troilo 942 5° 11
Buenos Aires - Argentina
contactodelsigno@gmail.com
www.edicionesdelsigno.com.ar

Reservados los derechos para todos los países. Ninguna parte de la publicación incluido el diseño de cubierta, puede ser reproducido, almacenado o transmitido de ninguna forma, ni por ningún medio, sea este electrónico, químico, mecánico, electroóptico, grabación, fotocopia o cualquier otro, sin la previa autorización escrita por parte de la editorial.

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723
Impreso en la Argentina - Printed in Argentina

# ÍNDICE

**PREFACIO .....9**
Walter Mignolo

**DE LA RESISTENCIA A LA RE-EXISTENCIA:**
**HACIA UNA PRAXIS DECOLONIAL DEL SER .....13**

**ESTÉTICAS DECOLONIALES Y DE RE-EXISTENCIA:**
**ENTRE MEMORIAS Y COSMOVISIONES.....29**

**ARTE Y ESPACIO PÚBLICO:**
**¿UN ENCUENTRO POSIBLE? .....61**

**EL ACTO CREADOR COMO**
**PEDAGOGÍA CRÍTICA DECOLONIAL .....71**

**ARTE, DOCENCIA E INVESTIGACIÓN .....81**

**LA MÚSICA DEL DESPECHO:**
**¿EL SENTIMENTALISMO DE LO POPULAR? .....97**

**ESTÉTICAS DE LA RE-EXISTENCIA:**
**¿LO POLÍTICO DEL ARTE? .....109**

**BAMBUCO VIEJO:**
**EL PENSAMIENTO COTIDIANO AFROPATIANO .....121**

**LA DECOLONIALIDAD DEL TIEMPO**
**O LA ESTÉTICA DE LA LENTITUD .....139**

**PRÁCTICAS CULTURALES BASADAS**
**EN LUGAR E INVESTIGADORES LOCALES .....147**

# LA GLOBALIZACIÓN DE LA INDIANIZACIÓN / THE INDIANIZATION OF GLOBALIZATION

(2009, técnica y dimensiones variables)
**Pedro Lasch**

Este mapa fusiona el inglés, español y francés para producir una nueva cartografía basada en los significados de las palabras "indio" e "indígena". Presentando el fundamento de nuestros procesos contemporáneos de globalización, el mapa es un retorno a la experiencia europea de ignorancia y confusión al llegar al Continente Americano. Como visión futura o presente, sin embargo, el renombramiento de los continentes en este nuevo mapa registra el épico crecimiento cultural y político de la población que –no importa qué tan correcta o erróneamente– ha sido denominada "india" o "indígena".

**Director de Colección:** *Walter Mignolo*
**Comité Editorial:** *Zulma Palermo, Pablo Quintero y María Eugenia Borsani*

# PREFACIO

**Walter Mignolo**

El "desprendimiento" es el nombre que reúne diversos ensayos guiados por la idea del activo abandono de las formas de conocer que nos sujetan, y modelan activamente nuestras subjetividades en las fantasías de las ficciones modernas. El relato de la modernidad con su carga semántica y retórica de progreso impulsa el consumo, se esfuerza por mantener la idea de que la historia es única y desemboca en la ontología que la idea de modernidad construye; desplaza y complementa la felicidad cristiana con la felicidad terrenal del consumo. Por eso el propósito es la perpetuación de subjetividades modernas devotas del consumo cuya única libertad consiste en elegir obligatoriamente a los gobernantes que seguirán sujetándolos a la idea de que la economía es la ciencia de lo existente, de lo que hay y que el signo del cumplimiento de una vida moral y exitosa es la acumulación de riqueza, mercancías y propiedades.

Para tres cuartas partes del mundo el mercado no es un lugar donde se "consume" el salario, sino un lugar de encuentro, de sociabilidad, de intercambio, en comunidades donde se trabaja para vivir y no se vive para trabajar y consumir. La necesidad de "desprendernos" de tales ficciones naturalizadas por la matriz colonial de poder es la teoría que el pensar descolonial convierte en proyecto y proceso.

La modernidad produce heridas coloniales, patriarcales (normas y jerarquías que regulen el género y la sexualidad) y racistas (normas y jerarquías que regulen la etnicidad), promueve el entretenimiento banal y narcotiza el pensamiento. Por ello, la tarea del hacer, pensar y estar siendo descolonial es la sanación de la herida y de la viciosa compulsión hacia el "querer tener" desprendernos de las normas y jerarquías modernas es el primer paso hacia el re-hacernos. Aprender a desaprender para re-aprender de otra manera, es lo que nos enseñó la filosofía de Amawtay Wasi.

Los volúmenes que publicamos no son escritos "sobre el tema" sino que son el hacer mismo: hacen en el hacerse pensando y no ya en el estudio de algo. Es una manera de estar siendo frente a la compulsión del querer ser/tener. El pensar y hacer descolonial, base del desprendimiento, no es tampoco un pensamiento para "aplicar" (sub-siguiendo la distinción teoría y praxis), sino que es el acto mismo de pensar haciéndonos, de modo dialogal y comunitario. No es un méto-

do, sino una vía, un camino para rehacernos en la búsqueda de formas de vivir y de gobernar(nos) en las que no vivamos para trabajar/producir/consumir, sino que trabajemos para con-vivir. Las dificultades que los estados y las corporaciones ponen a la marcha de estos proyectos y procesos no deben ser ignorados pero tampoco debemos rendirnos ante ellos.

La crisis de la modernidad está en que occidente (e.g., Estados Unidos y el corazón de la Unión Europea) ya no controla la matriz colonial de poder. No obstante, la disputa por el dominio de la matriz (el ascenso económico político de China y de Rusia, junto con los estados BRICS) reproduce la colonialidad al mismo tiempo que disputa su control. Entre los esfuerzos por re-occidentalizar el mundo, por un lado y la imparable desoccidentalización en la esfera de los estados y las corporaciones, por el otro, se extiende la emergente fuerza política, ética y epistémica de la sociedad política global con proyectos al margen de los estados y las corporaciones. Al margen no quiere decir afuera, sino en los bordes. De ahí la necesidad urgente del desprendimiento en sus múltiples manifestaciones arraigadas en historias locales y la inevitable urgencia del habitar y pensar en las fronteras.

Las contribuciones de Adolfo Albán Achinte al proyecto modernidad/colonialidad/decolonialidad han sido y continúan siendo notables. Decolonialidad significa diferentes cosas para diferentes gentes y diferentes regiones del planeta. No obstante, la pluriversidad decolonial tiene un punto en común: la consolidación de la civilización occidental y sus diseños globales para la occidentalización del planeta. Es decir, el colonialismo moderno (constituido a partir de 1500), y su lógica subyacente, la colonialidad, el lado oscuro y de los relatos (teológicos, filosóficos, científicos, estéticos) constitutivos de la modernidad.

Ambas, modernidad/colonialidad engendraron desde el siglo XVI en las Américas, y a partir de principios del siglo XIX, en Asia y en África, las necesarias respuestas decoloniales. Las respuestas decoloniales son varias y variadas porque precisamente las heridas coloniales (humillaciones raciales y sexuales de personas se conjuga con la degradación de regiones del planeta, de religiones, de idiomas y de formas de vida). Las repuestas a las heridas coloniales se manifiestan en sanaciones decoloniales. Las sanaciones decoloniales se manifiestan, en la propuesta de Alban Achinte, en formas de re-existencia. ¿Por qué re-existencia? Porque los relatos que promueven la modernidad, el progreso, el desarrollo, la civilización son relatos constitutivos de la retórica de la modernidad: una retórica que humilla y descalifica

a todo aquello que no condice con la construcción de estos relatos. Michel-Rolph Trouillot describió elocuentemente estos relatos en la fórmula: ficciones universales del Atlántico Norte.

Si bien las respuestas decoloniales no se hicieron esperar ni tampoco nunca se detuvieron, fue en la segunda mitad del siglo XX que la decolonialidad tomó fuerza planetaria. Podemos trazar cinco momentos desde el siglo XVI al siglo XXI en los que el pensar y hacer decolonial no dejó de manifestarse. En el siglo XXI y en los Andes, las manifestaciones del Taky Onkoy (Taki Unkuy) y la obra de Guaman Poma de Ayala no son solo "anti" imperiales sino fundamentalmente conatos de re-existencia, tomando el argumento de Albán Achinte. Guaman Poma propone una analítica de la colonialidad y también un proyecto de re-organización. En el nivel estatal el proyecto fracasa, como era de esperar, pero en el nivel personal y comunal la propuesta de Guaman Poma y el Taki Onkoy son afirmaciones de re-existencia, sanaciones decoloniales, afirmaciones de la existencia que se quiere negar.

El segundo momento lo encontramos en Ottobah Cugoano, siglo XVIII y su relato de lo diabólico de la trata de seres humanos esclavizados, y en los numerosos casos de cimarronaje en el continente y en el Caribe. ¿Qué es el cimarronaje sino formas radicales de desobediencia para poder liberarse de las plantaciones y poder re-existir en el hacer de lo comunal cimarrón? El tercer momento lo encontramos en Mahatma Gandhi y su conocida formulación y puesta en práctica de "desobediencia civil". La desobediencia no sólo niega lo que se ordena sino que se afirma lo que la colonialidad niega en nombre de la modernidad. El cuarto momento lo encontramos en Frantz Fanon, no solamente en su obra, sino en lo que su obra connota tanto en la deracialización como en la afirmación y re-existencia que implican las rebeliones decoloniales de liberación en el Tercer Mundo. El quinto, al final del siglo XX y en el siglo XXI, el movimiento Zapatista de liberación nacional. Política decolonial en el decir y en el hacer, afirmación y re-existencia comunal, sanación de las heridas coloniales infligidas por la diferencia colonial.

Si bien decolonialidad tiene distintos significados para distintas personas en distintas historias locales, todas intervenidas por la modernidad/colonialidad, hoy es necesario distinguir la descolonización de la decolonialidad. La descolonización, durante la Guerra Fria, consistió en sublevaciones y desobediencias para controlar el aparato estatal. El proyecto fracasó, como ya es evidente hoy. A partir del fin de la Guerra Fría, decolonización mudó en decolonialidad. Y esta fue

una de las notables contribuciones de Anibal Quijano. Para Quijano la decolonialidad consiste en la "reconstitución epistemológica." Estas eran sus palabra a principios de los 90s. No obstante, en la medida en que el saber (epistemología) y el ser (subjetividad) van de la mano, reconstitución epistemológica es también reconstitución subjetiva. Es decir, la respuestas a la colonialidad del ser son las distintas manifestaciones, decir y haceres, de la decolonialidad del ser. Es en este punto en el que los decires (orales, escritos, visuales) y haceres de Albán Achinte expanden la propuesta inicial de Anibal Quijano.

Adolfo Albán Achinte

Maestro en Bellas Artes con Especialización en Pintura de la Universidad Nacional de Colombia-Bogotá, Magíster en Comunicación y Diseño Cultural de la Universidad del Valle-Santiago de Cali y Doctor en Estudios Culturales Latinoamericanos de la Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador-Quito. Actualmente es docente-investigador del Departamento de Estudios Interculturales de la Universidad del Cauca-Popayán.

# DE LA RESISTENCIA A LA RE-EXISTENCIA: HACIA UNA PRAXIS DECOLONIAL DEL SER

Parece claro a la altura del debate planteado por el pensamiento y/o giro decolonial que la modernidad no puede entenderse sin considerar su lado "oscuro": la colonialidad. El argumento que voy a desarrollar en esta presentación es que no se puede entender ese lado oscuro sin considerar que en él se configuro el espacio de exterioridad relativa y constitutivo suficiente y necesario para la praxis de la re-existencia entendida como una forma de vida alter-activa al proyecto hegemónico eurocéntrico.

En este sentido, primero se presentara la construcción de "no existencia", en un segundo momento planteare la re-existencia como praxis liberadora y decolonial del ser y por último argumentare en favor de una praxis aiesthésica como sendero de formas otras de existencia.

## I. La producción de "No existencia"

La aparición de la "Cuarta parte" de la tierra en el siglo XVI que luego sería denominada América generó transformaciones sustanciales en la concepción de la tierra y en su reparto; esta nueva entidad geográfica fue anexada al mundo occidental con el nombre de "Indias occidentales" dando lugar a lo que Enrique Dussel (1994) ha denominado "encubrimiento". De la misma manera, tal como lo plantea Aníbal Quijano en esta nueva territorialidad

> …se fueron configurando las nuevas identidades societales de la colonialidad…Y las relaciones intersubjetivas correspondientes, en las cuales se fueron fundiendo las experiencias del colonialismo y de la colonialidad con las necesidades del capitalismo, se fueron configurando como un nuevo universo de dominación bajo hegemonía eurocentrada. Ese específico universo es el que será después denominado como la *modernidad.* (Quijano, 2000:342-343)

En este sentido la modernidad y el colonialismo/colonialidad caminaran de la mano hasta nuestros días, re-configurándose y transformándose en el tiempo. En el nuevo espacio geográfico colonizado, se

produjeron procesos inéditos de construcción de identidades a partir de la categorización que los conquistadores europeos determinaron para las poblaciones originarias primero y luego para los esclavizados africanos traídos a este "nuevo mundo". De ésta forma

> Se consolidó así, junto con esa idea, otro de los núcleos principales de la modernidad/colonialidad eurocéntrica: una concepción de *humanidad* según la cual la población del mundo se diferenciaba en inferiores y superiores, irracionales y racionales, primitivos y civilizados, tradicionales y modernos. (Quijano, 2000: 344)

Con el sistema clasificatorio propio de una modernidad en ciernes, la estratificación social sobre la base del color de piel y posteriormente con la idea de "raza" sostenida por el racismo científico, los sujetos fueron siendo ubicados y configuradas sus condiciones de existencia: indios encomendados y esclavos considerados como "Piezas" de mercadería". Con estas dos totalizaciones se asignaría a los primeros su condición de infantilidad (que en Colombia duraría hasta 1991) y de no humanidad para los segundos. En ambos casos la explotación, la dominación y la sumisión fueron la condición *sine quanon* del sistema productivo colonial. Así las cosas la "racialización" de las relaciones de poder entre las nuevas identidades sociales y geo-culturales, fue el sustento y la referencia legitimadora fundamental del carácter eurocentrado del patrón de poder, material e intersubjetivo. (Quijano, 2000: 374)

Este dinámica permitió el desarrollo de un proceso de homogenización por medio del cual -a tiempo que se establecían las diferencias socio-cultu-

[illegible] bajo la categorización de indios y negros, negaban sus particularidades étnicas, ubicados en la pirámide social y se les negaba su

do así "La capacidad que un grupo logra obtener o encontrar, para imponerse sobre los demás y articular bajo su control, en una nueva estructura societal, sus heterogéneas historias. (Quijano, 2000:347). La colonialidad, va a desplegar su sistema de control en diferentes ámbitos; uno de ellos es el de "la subjetividad y su productos, materiales e intersubjetivos, incluido el conocimiento" (Quijano, 2000:345). En esta medida, el sujeto corpóreo se convertirá en depositario de los sistemas de control, producción, conocimiento y evangelización por cuanto la "corporalidad" es el nivel decisivo de las relaciones de poder. Porque el "cuerpo" mienta a la "persona"…Es el "cuerpo" el implicado en el castigo, en la represión, en la tortura y en las masacre en las luchas contra los explotadores. (Quijano, 2000: 388)

Con cuerpos explotados y degradados, la colonialidad construyó seres a la medida de sus necesidades y su pretensión fue que respondieran en su justa medida, el tiempo y las luchas de estos seres han dicho lo contrario.

**El ser de la colonialidad y la colonialidad del ser**

Este proceso colonial con sus narrativas espaciales dicotómicas de arriba/abajo y superior/inferior, configuró tanto geo-políticamente como societalmente otra dicotomía importante en la consolidación de sistema mundo moderno colonial: el centro y la periferia, es decir Europa y no Europa por un lado, y blancos y el resto de colores por otro, como digo en otro lugar "Quizá podríamos hablar de una **cromática del poder** que ha perdurado en el tiempo, transformándose, sofisticándose y sutilizando el sistema de exclusión que generó" (Albán, 2011: 81). En el centro la civilización occidental europea y en la periferia el resto, es decir las colonias, es por eso que "La civilización es la totalidad y la barbarie es lo que está más allá de la civilización, es el no – ser" (Dussel: 1995: 121)

Aparece entonces el no-ser como ese otro marginalizado y lanzado a los confines del sistema, marginal como sujeto pero central como cuerpo explotado en el sistema hegemónico de dominación/producción, una problemática doble, condición que entrampa a estos seres mediados por la sinrazón de la racionalidad eurocéntrica. Es por eso que, dice Dussel, "En cuanto otro incondicionado, exterior, el otro como otro consiste en un no-ser" (Dussel: 1996: 61) Pero ese no ser es el que pone en duda el sistema, le devuelve la duda que este ha creado sobre si, al mostrarle que el sistema como totalidad no es absoluto en su poder de dominación, el otro que se

revela (la epifanía diría Dussel) la que realmente devela la fragilidad del poder en su pretensión de totalidad absoluta, en este sentido, el no – ser construido por el proyecto hegemónico se erige como el "ser otro" que deviene en ser que pone en sospecha al sistema que lo ha creado como sospechoso, como dice Maldonado "…la sospecha sobre la no humanidad de los sujetos…pudo estar basada en la idea original de que los indígenas no tenían religión" (Maldonado, 2007: 145). El sospechoso en su exterioridad se convierte en el espejo del sistema revelando las imposibilidades de este en el ejercicio del control y del poder, el sospechoso se fuga y en esa fuga le crea al sistema la sospecha de su incapacidad para controlarlo, el cimarronaje y la construcción de palenques son una muestra fehaciente

de como ese otro negado, a su vez, con su presencia insubordinada niega la totalidad del poder y su capacidad de dominio. El no – ser se convierte en el ser que revierte la sospecha contra el sistema.

Quizá lo más poderoso de la colonialidad del ser además del horror ante la guerra, es la capacidad que el poder y la dominación hacen del sujeto colonizado en su proceso de autonegación. Fannon (1974) ha planteado que el sujeto colonizado tiene un "Sentimiento de no existencia" y ese sentimiento es el resultado de lo que denomina "imposibilidad ontológica del sujeto colonizado" es decir, esa incapacidad que se genera de construir una imagen propia que no esté mediada por la imagen y el imaginario que de él construye el colonizador. La experiencia vivida, no es otra cosa que la auto-negación corporalizada, encarnada, admitida y naturalizada en las relaciones sociales.

En este orden de ideas De Sousa Santos ha planteado que el monoculturalismo de la modernidad occidental ha sido productora de "no existencia", una no existencia que se reafirma en la medida que se naturaliza esa condición para unos sujetos en particular y que a su vez es asumida por las distintas fuentes que hacen posible este ejercicio de autonegación, entre ella por el sistema educativo. Para Castro Gómez, la modernidad "es una máquina productora de diferencias" y es en esa construcción diferenciadora en donde las narrativas juegan un papel fundamental para que el sujeto colonizado construya su imagen negativa de si y de su existencia individual y colectiva, considero que ese es el poder de la colonialidad del ser. Maldonado (2007: 130) argumenta que "el surgimiento de "colonialidad del ser" responde, pues, a la necesidad de aclarar la pregunta sobre los efectos del colonialidad en la experiencia vivida, y no sólo en la mente de sujetos subalternos", en este sentido se elimina la dualidad mente-cuerpo tan cara a la racionalidad moderna, en tanto al experiencia vivida por el sujeto colonizado negro, por ejemplo, pasa por la doble negación que éste realiza: por un lado, niega lo que en su mente dice que él ha sido y por otro niega lo que se, niega que su cuerpo corporalidad es, para asumir lo que le han dicho que debe ser y a su vez no ser.

El no ser parece hacerse invisible pues se afirma que "Lo que es invisible sobre la persona de color es su propia humanidad…La invisibilidad y la deshumanización son las expresiones primarias de la colonialidad del ser" (Maldonado, 2007: 150) Al respecto considero que en el proceso de deshumanización no ha existido invisiblidad, por el contrario lo que se ha puesto en evidencia es la visibilidad negativa y con esa negatividad se construyen las negaciones que el sujeto colonizado opera sobre sí mismo y sobre su universo de colectividad. Lo que ha existido históricamente es una visibilización negativa, puesto que desde la esclavización hasta nuestros días los pueblos afrodescendientes e indígenas han sido estigmatizados, estereotipados y negados tanto en su produc-

ción cultural, como en su producción económica, simbólica, espiritual y material. Sin embargo, muchas son las referencias que se encuentran en los documentos de la colonia en que los negros/as aparecen, son vistos, tienen presencia (como en la actualidad), así hayan sido considerados en su momento como *piezas.* Es oportuno, resaltar la presencia de los pueblos negros, pues creo que reconocer la invisibilización, es hacerle el juego al discurso colonial-eurocéntrico que intenta borrar a toda costa la presencia socio-cultural, económica y política de los afros. Los pueblos afros no han sido invisibilizados, han sido silenciados. Al respecto me parece mucho más potente la categoría de "experiencias silenciadas" que plantea el historiador afrocolombiano Santiago Arboleda Quiñones (2011). La negación es una forma de reconocer que el otro está, pues para poder negarlo debe verlo y a su vez lo visibiliza negativamente.

La pregunta que me hago es si en la vida de estas gentes ellos se han autodenominado invisibles y me parece que no, lo demuestra el cimarronaje, los procesos de solicitud de manumisión, las misma compra de la libertad, los palenques como espacios de construcción de re-existencia, la participación en las guerras de independencia y en las guerras civiles republicanas. Se podrá generalizar el concepto de invisibilidad acuñado inicialmente en el mundo académico, para todas las esferas de la vida de los y las negras' hacerlo así me parece que se corresponde con una actitud colonial, que no le da cabida a la presencia histórica de estos sujetos. Lo que propongo es desinvisibilizar a los negros en los discursos de todo tipo que contribuyen a invisivilizarlos con la afirmación misma de la invisibilidad.

Hablo de una visibilización negativa, para reafirmar la presencia histórica a tiempo que denunciar las condiciones de esa visibilización, apuntalada en la minorización, la estigmatización, la marginalización por la adjetivación, la discriminación por raza, el desconocimiento de los aportes en todo orden y el sentido eurocéntrico de la clasificación social que taxonomiza a las sociedades en superiores e inferiores. Una visibilización negativa que habita en el lado oscuro de la modernidad.

## En el lado oscuro la exterioridad es productora de re-existencia

Cuando Dussel plantea que "La totalidad no es todo, sino que *más allá* de la totalidad…está "el Otro". El otro es el rostro de alguien que yo "experimento" como otro y cuando lo experimento como otro ya no es cosa, no es momento de mi mundo, sino que mi mundo se evapora y me quedo sin mundo ante el rostro del otro." (Dussel, 1995: 116), surge la experiencia vivida de la que hablaba Fanon

(1974) en la exterioridad relativa y constitutiva, una experiencia que tiene también una doble cara: la cara de la auto-negación producto de los ejercicios del poder de la colonialidad y la cara del insubordinado que lucha contra su propia auto-negación e intenta negar al sistema como su opresor. Ese estar más allá implica franquear los límites y colocarse en el lugar de lo enigmático e insondable, de lo incierto y lo lejano, también de lo inasible y lo inaprehensible para esa totalidad hegemónica a la cual se le escapa a su control, es estar en fuera del lugar de la colonialidad.

Y es que ese lado oscuro de la modernidad que produce la exterioridad hace que ésta se convierta en "…una *trascendentalidad interior*, un "más allá" del sujeto en el sistema, de su trabajo, de su deseo, de sus posiblidades, de su proyecto" (Dussel: 1996: 56) posibilitando la re-existencia en la medida que esa exterioridad "… quiere indicar el ámbito desde donde el otro hombre, como libre e incondicionado por mi sistema, y no como parte de mi mundo, se revela" (Dussel, 1996: 56-57) y al aparecer, al hacerse visible pone en cuestión al sistema, lo interpela, lo interroga, lo enfrenta y a su vez se distancia de él para empezar el camino de construcción de una nueva existencia determinada por el ansia de autonomía y de libertad, por cuanto ese otro "…se revela realmente como otro, en toda la acuidad de su exterioridad, cuando irrumpe como lo más extremadamente distinto, como lo no habitual o cotidiano, como lo extraordinario, lo enorme (fuera de la norma), como el pobre, el oprimido, el que a la vera del camino, fuera del sistema, muestra su rostro sufriente y sin embargo desafiante" (Dussel: 1996: 59).

Estar fuera de la norma es construir un espacio de vida distinto, que divida al otro como ese diferente que lucha y se aparte de la digna innegociable con el sistema, por donde el ser adquiere rostro, cuerpo, subjetividad y se descosifica, humanizándose a sí mismo y en relación con su colectividad. La exterioridad se hace trascendentalidad interior por cuanto no es un más allá absoluto, sino que hace parte de esa totalidad que a la vez participa de ella cuestionándola.

Si como dice Dussel "El otro es exterioridad de tota totalidad porque es libre" (Dussel: 1996: 61) y "Se es otro en tanto se es exterior a la totalidad, y en ese mismo sentido se es rostro (persona) humano interpelante" (Dussel: 1996: 61) es porque en la exterioridad se construye la re-existencia.

## II. La re-existencia como praxis de liberación decolonial

La colonialidad se enfrentó a la diversidad produciendo, desde la perspectiva de Quijano "…una articulación estructural entre elementos históricamente heterogéneos. Es decir, que provienen de historias específicas y de espacio tiempos distintos y distantes entre sí, que de ese modo tienen formas y caracteres no solo diferentes, sino discontinuos, incoherentes y aún conflictivos entre sí, en cada momento y en el largo tiempo. (Quijano, 2000:347), es decir que la pretensión homogenizadora del eurocentrismo fue la de totalizar para controlar, dominar y explotar. Esa pretensión generó como ya se ha argumentado su propia exterioridad en la cual encontraron su espacio de existencia aquellos sujetos minorizados y negados en su humanidad y hechos visibles negativamente para la explotación.

Sin embargo esa pretensión se constituyó a su vez en el fracaso del proyecto de modernidad, por cuanto el lado oscuro creador de la exterioridad se convirtió en el escenario de las disputas por la construcción de una existencia distinta a la determinada por el patrón de poder eurocéntrico. Y el fracaso para el proyecto hegemónico es la reivindicación para el sujeto otrorizado que se resiste para re-existir. "Ninguna resistencia es pasiva" ha afirmado Santiago Arboleda (2004), es por eso que los procesos de resistencia fueron los detonadores para la construcción de la re-existencia como condición de libertad

Concibo la re-existencia como

> …las formas de re-elaborar la vida auto-reconociéndose como sujetos de la historia, que es interpelada en su horizonte de colonialidad como lado oscuro de la modernidad occidental y reafirmando lo propio sin que esto genere extrañeza, revalorando lo que nos pertenece desde una perspectiva crítica frente a todo aquello que ha propiciado la renuncia y el autodesconocimiento. (Albán, 21015: 39-40)

Y preciso que

> Con esta categoría igualmente me refiero específicamente a la necesidad de analizar desde otra óptica los procesos de emancipación y lucha de los pueblos afro desde el mismo momento en que fueron esclavizados y traídos a América hasta nuestros días. Mi argumento es que se puede pensar que los y las esclavizados no solamente resistieron enfrentándose al sistema

> esclavista hacendatario y minero como formas de explotación para contener su poder, sino, que fueron configurando una forma de existir particular, con un proyecto de vida y sociedad que se puede rastrear en comunidades como la afropatiana en el Valle del Patía al sur del Departamento del Cauca - Colombia. (Albán, 21015: 40)

Por otra parte, propongo la categoría de re-existencia entendida esta como los dispositivos que grupos humanos implementan como estrategia de visivilización y de interpelación a las prácticas de racialización, exclusión y marginalización en procura de re-definir y re-significar la vida en condiciones de dignidad y autodeterminación, enfrentando la biopolítica que controla, domina y mercantiliza a los sujetos y la naturaleza (Albán, 2015).

Es importante considerar que tanto los pueblos indígenas como los pueblos africanos esclavizados, no solamente resistieron al poder dominante, sino, que por el contrario desarrollaron formas altamente creativas para continuar inventándose la existencia incluso por fuera de los marcos legales, pero también jugando con el sistema establecido. Tanto en el pasado como en el presente estos pueblos y comunidades mantienen y desarrollan esas formas de producción de existencia cotidianamente, a este acto lo he denominado re-existencia.

En consecuencia, la re-existencia, solamente es posible en el presente que nos asalta con sus inequidades, desigualdades y asimetrías en tanto decolonicemos nuestras mentes y nuestras prácticas cotidianas y avancemos hacia la visibilización de formas de pensar, existir, saber y hacer que no necesariamente se corresponden con los patrones de la modernidad occidental, más bien será la interpelación mostrando la multiplicidad de opciones de existencia más allá de lo impuesto como universal hegemónico. (Albán, 2015). Es por esto que quizá sea necesario avanzar hacia la construcción de **subjetividades desmarcadas**, es decir, de sujetos capaces de reconocer las improntas coloniales de negación, subestimación, minimización de formas de saber-ser-conocer no ilustradas. Pero también desmarcarse en el sentido de re-conocer los procesos de re-existencia que han determinado la permanencia en el tiempo y la construcción de sociedad y nación desde la colonia hasta nuestros días por las subjetividades afros, entendiendo esta re-existencia como la decisión consiente de construir socio-vida aún en las condiciones más críticas.

En este trasegar por re-existir, la memoria no es una cuestión de los recuerdos es una cuestión del sentido de la existencia. La re-exis-

tencia tiene que ver con las formas como en un lugar y un tiempo determinado se ha construido memoria, es decir, las formas como en un lugar se han construidos sentidos. Re-existir desde la memoria es develar lo que ha permitido encontrar sentido de continuar existiendo, pese a la adversidad, la negación, el olvido, la explotación, el racismo y el silencio. La memoria, individual y colectiva, tiene que ver con enfrentar las denominaciones lingüísticas hacia los seres humanos, la naturaleza y el lugar territorial y simbólico a través del tiempo. Este asumir las memorias como posibilidades de re-configuración de identidades quizá estén ancladas en esa "exterioridad relativa", que precisa ser considerada más allá de las estereotipaciones que se han venido construyendo cuando los que han estado en la sombra de los discursos y prácticas hegemónicas de la representación, salen a flote para decir y decidir que quieren ser, como quieren vivir, que quieren aprender y cómo quieren auto-representarse.

La praxis de re-existencia consiste en enfrentar todas las formas de dominación, explotación y discriminación, mediante acciones que conlleven a construir conciencia de ser, de sentir, de hacer, de pensar desde un lugar concreto de enunciación de la vida, son acciones que conducen a decolonizar al ser, sus imaginarios, su lenguaje, su fantasía, su capacidad creativa para recuperarse ontológicamente, para insistir en construir el derecho a ocupar un lugar en la sociedad con dignidad, a impedir la renuncia a ser lo que se debe ser y no a ser lo que impongan como ser. En esta medida, una praxis de re-existencia, entendida la praxis como "Acortar distancias…La praxis es esto y nada más: una aproximarse a la proximidad" (Dussel,1996:31) invita inevitablemente a despojarse del ropaje impuesto como sujeto desvalido, despojado de sí mismo, enamorado por su propia imagen, atribulado por su auto-negación, desalojado de su propio espacio-tiempo socio-cultural, para convertirse en inquilino de su autoafirmación y determinar autónomamente que es lo que se quiere ser, sin vergüenza, sin menoscabo de sus propias posibilidades, sin renegar de su condición de oprimido sino que desde allí, desde ese lugar enfrentar el vejamen de la negación para abrirse al espacio de la autoafirmación critica a partir de las "suficiencias intimas" como las denomina el historiador afrocolombiano Santiago Arboleda (Arboleda, 2011) que permitan reivindicar, exaltar, socializar y posicionar todo el conocimiento que pueblos originarios y afrolatinoamericanos poseen y que han sabido defender pese al embate avasallador del proyecto moderno colonial por cuanto es obligante "… volver la mirada hacia formas concretas de proposición de prácticas y discursos propios, movilizadores, hasta ahora no tenidos en cuenta o

escamoteados por las visiones de desarrollo imperantes, ya que escapan a sus lógicas, con lo cual se les dificulta entender las interrelaciones, a veces imperceptibles y clandestinas o los ojos externos, que se tejen en estas comunidades para dar a luz testimonios de vida" (Arboleda, 2002: 417 citado en Albán, 2010: 209).

La praxis decolonial de la re-existencia apunta también a transformar las relaciones de poder en tanto y en cuanto procura la restitución de la humanidad, del ser en su propio conocer de si y su entorno, en el reconocimiento de las limitaciones y en la potenciación de las posibilidades de ser sujeto en procura de liberarse de las ataduras mentales del apocamiento y la inferiorización, del fantasma de la pobreza construido a fuerza de la precarización tanto de los recursos como de los sueños y las ilusiones; para liberarse también de las narrativas mesiánicas y salvíficas que hacen del oprimido un sujeto de resignación. La praxis de la re-existencia es un hacer libertario que debe conducir a la reconstitución del ser en su integralidad como sujeto de su propio acontecer individual y colectivo, más allá de la inmediatez de un presente acorralado por la escasez y la carencia y de la falacia de un futuro desprovisto de contingencias y conflictos, la praxis de la re-existencia es una acción cotidiana de libertad en procura del "buen vivir" que enfrenta la colonialidad del ser, pues como lo enfatiza Dussel "El *êthos* de la liberación, del liberador por excelencia, es el modo habitual de no repetir lo mismo, sino que, por el contrario, se trata de la aptitud o capacidad hecha carácter de innovar, de crear lo nuevo." (Dussel, 1996: 83) y comprender que "…la liberación es la praxis que subvierte el orden" (Dussel: 1996: 76)

## III. Hacia una aiesthesis como forma "otra" de existir

En otro lugar he afirmado que "más allá de la razón hay un mundo de colores" (Albán, 2013) y esto seguramente sea así por cuanto "Más allá de la razón está la sensibilidad…la sensibilidad llega más allá que el puro entendimiento" (Dussel: 1995: 110) afirma Dussel y "El 'descubrimiento' y la conquista de las Américas fue un evento histórico con implicaciones metafísicas, ontológicas y epistémicas" (Maldonado, 2007: 137), pero también estéticas, es decir que operó en el orden de la representación a través de las imágenes construidas tanto gráficas como lingüísticas.

De esta manera afirmo que

> “Las estéticas de la re-existencia deben enfrentar el gran cuadro de la colonialidad que en su taxonomía ubicó unos sujetos y sus subjetividades en lugares específicos de la sociedad tanto en su producción económica como en sus formas de representación asignándoles todo lo despreciable, horrible, enigmático donde el color de la piel jugó –y sigue jugando hasta hoy- un papel preponderante en la concepción de lo bello, de lo puro, de lo dignamente posible en tanto y en cuanto la blancura sea la traza fundamental que determine la existencia…” (Albán, 2011: 291)

Así las cosas, el acto de creación quizá no sea otra cosa que inventarse y representarse a cada instante la vida y las condiciones en que esta se produce, tal vez sea también auscultar los intersticios que nos permitan descentrar la mirada hacia aquellos aspectos que han estado sistemáticamente ocultos en nuestras sociedades.

Si pudiéramos decolonializar es porque el acto creativo se encuentra en la posibilidad de hacer del hacer y pensar creativamente de igual forma se deben enfrentar todos aquellos factores que hacen miserable la existencia para un gran sector de nuestra sociedad. El arte como acto de reflexión permanente –y no solamente como el hecho de realizar objetos artísticos- debe contribuir a ensanchar los escenarios de discusión en torno a la exclusión social, la racialización, la violencia genocida, la reafirmación de los estereotipos y el autoritarismo. De lo contrario –y quizá sea válido también- el arte se convierte en un ejercicio narcicista que nos lleva a producir objetos para la auto-satisfacción del campo del arte y todas las contingencias que lo acompañan.

Si la decolonialidad “…representa una estrategia que va mas allá de la transformación –lo que implica dejar de ser colonizado-, apuntando mucho más que a la transformación, a la construcción o a la creación” (Walsh 2005: 24) la creatividad que acompaña al arte debe hacer posible seres capaces de sumergirse en las profundidades sociales para desentrañar las lógicas culturales contemporáneas por medio de las cuales circulan las narrativas que promueven la inmovilidad, el hastío paralizador, la indiferencia cómplice y la ceguera social.

Cuando miramos las producciones de nuestros pueblos indígenas y afrodescendientes con toda su capacidad de construcción simbólica y de presentar sus mundos espirituales, no asaltan las preguntas que Zulma Palermo nos plantea

> ¿para cuántos de los que integramos el "campo cultural" latinoamericano estas imágenes y estas producciones tienen igual valor estético entre sí, y entre ellas y las reconocidas como obras de arte? ¿Desde dónde mirar estas formas de expresión, sin duda de significativa fuerza simbólica pero que no responden totalmente al "canon occidental"? ¿Pueden ser, por lo tanto, validadas e incorporarse a las historias del arte "universal"? En suma, ¿qué es el arte, qué la *poiesis* aquí, en América Latina, en Salta o La Quiaca, Chillán o Chiloé, Quito u Otavalo hoy, a comienzos del s. XXI? (Palermo, 2012: 229)

Quizá esta relación simbiótica entre estética y vida que no aboga por la autonomía del arte como lo ha hecho el mundo occidental, con su potencialidad de construcción simbólica nos pueda transformar la mirada frente a todo aquello que ha hecho parte de la historia de nuestros pueblos y le salga al paso a esa diferencia entre producciones artesanales y la cultura decolonial se inscribe el arte. La estética desde la praxis decolonial se inscribe en nuestras propias formas de significación y/o representación lo que realmente somos y lo que queremos ser, pues como nos invita Aníbal Quijano "Es tiempo, en fin, de dejar de ser lo que no somos" (Quijano 2005: 262)

## Habrá un final?

Dicho todo lo anterior solamente me resta compartirles estas inquietudes:

¿Dónde está la praxis decolonial?

1. En la soledad de mi taller de pintor impregnado del aroma del aceite de linaza y la trementina, en el enfrentamiento con la blancura de los lienzos que desafían mi imaginación?
2. En la academia a veces tan mezquina y en sus salones de clase en donde se comparte ese espacio con estudiantes, algunos de ellos ávidos de conocimiento y con ansias de una sociedad mejor?
3. En el mundo de la vida de la gente con sus contingencias cotidianas, sus necesidades básicas no resueltas, sus carencias y precariedades pero también con sus ilusiones, sueños y esperanzas puestas en un presente atribulado y en un futuro incierto?

4. En la protesta callejera por la educación, los servicios, el transporte, la vivienda, la salud y en contra de la represión y las violencias de todo tipo?
5. En la intimidad de los hogares en donde los ejercicios de poder también están a la orden del día, entremezclados con las complicidades mutuas, los amores y las ternuras filiales que alimentan esperanzas?
6. En medio del estruendo de la guerra que nos aturde y estremece con sus muertos inútiles y el terror que instala?
7. En la algarabía de los infantes descubriendo a trompicones el mundo y en la mirada de los adultos mayores observando silenciosos un atardecer en el horizonte?

La decolonialidad, propongo, debe convertirse en la praxis de la re-existencia.

## Bibliografía


Albán Achinte, Adolfo. "Arte, docencia e investigación", en Hablas y decires Revista de la Facultad de Comunicación Social y Publicidad de la Universidad, Nº 5, publicación semestral. Editorial Universidad Santiago de Cali, Santiago de Cali, noviembre de 2007, ISSN 1900-9275, Paginas 11 – 27

Albán Achinte, Adolfo "Racilización, violencia epistémica, colonialidad lingüística y re-existencia en el proyecto moderno-colonial", en: *Debates sobre ciudadanía y políticas raciales en lñas Américas negras.*Claudia Mosquera Rosero-Labbé,Agustín Lao-Montes, César Rodríguez Garavito (Editores y co-autores), Universidad del Valle – Programa Editorial, Universidad Nacional de Colombia – Centro de Estudios Sociales - CES, , Bogotá, 2010, páginas 197 - 221

Albán Achinte, Adolfo. "Estéticas decoloniales y de re-existencia: entre las memorias y las comovisiones", en: *La arquitectura del sentido II. La producción y reproducción en las prácticas semióticas*, Lucía Mailar y Graciela Sánchez Guevara (editoras), Escuela Nacional de Antropología e Historia, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Programa del Mejoramiento del Profesorado – PromeP, Coyoacán, México, 2011, páginas 87 - 117

Albán Achinte, Adolfo. "Estéticas de la re-existencia: ¿Lo político del arte?. En: *Estéticas y opción decolonial,* Mignolo, Walter y Gomez, Pedor Pablo (Editores). Editorial UD, Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Isbn 978-958-8782-29-4, 2012, páginas 281-295, 2012

Albán Achinte, Adolfo. *Más allá de la razón hay un mundo de colores. Modernidades, colonialidades y re-existencia.* Editorial Oriente, Editorial del Caribe, Santiago de Cuba, 2013

Albán Achinte, Adolfo. *Sabor, poder y saber. Comida y tiempo en los valles Afroandinos de Patía y Chota-Mira.* Editorial Universidad del Cauca, Colección Territorios del Saber, Popayán, 2015

Arboleda Quiñones, Santiago, *Le han florecido nuevas estrellas al cielo. Suficiencias íntimas y clandestinización del pensamiento afrocolombiano.* Tesis doctoral, Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad Andina Simóm Bolívar, Quito, Ecuador, 2011

Arboleda Quiñones, Santiago. *Intelectualidades afrolatinoamericanas: pasos silenciados y senderos palpitantes.* Propuesta de postulación al Doctorado en Estudios Culturales Latinoamericanos, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, 2004, inédito.

Dussel, Enrique 1994. *El Encubrimiento del Otro. Hacia el Origen del Mito de la Modernidad.* Editorial Abya Ayala, Quito.

Dussel, Enrique. 1995. Introducción a la filosofía de la liberación. 5 edición, Ensayos preliminares y bibliografía, Editorial Nueva América, Bogotá, ISBN 958-9039-19-7.

Dussel, Enrique. 1996. Filosofía de la liberación. Editorial Nueva América, Bogotá.

Fanon, Frantz . *Piel negra, mascaras blancas.* Buenos Aires, Schapire Editor S.R.L., 1974.

Maldonado Torres, Nelson. "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto", en Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comps.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.* Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Bogotá, Siglo del Hombre Editores.

Palermo, Zulma. 2012. Mirar para comprender: artesanía y re-existencia. Otros Logos Revista de Estudios Críticos, Centro de Estudios de Actualización e pensamiento Político - CEAPEDI, Decolonialidad e Interculturalidad, Universidad Nacional de Comahue, Argentina, ISSN 1853-4457, páginas 223-236

Quijano,Aníbal. "Colonialidad del Poder y Clasificación Social", en: necesijournal
of world-systems research, vi, 2, summer/fall, Special Issue: Festchrift for Immanuel Wallerstein – Part I, 2000, 342-386, issn 1076-156x

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en: *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y Ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas.* Edgardo Lander (compilador), Editorial de ciencias Sociales, La Habana, 2005, páginas 216 – 271

Walsh, Catherine. "Introducción. (Re)pensamiento crítico y (de)colonilidad", en: *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones Latinoamericanas.* Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya Yala, Quito, 2005, páginas 13-35

# ESTÉTICAS DECOLONIALES Y DE RE-EXISTENCIA: ENTRE MEMORIAS Y COSMOVISIONES.

*Hacer arte de acuerdo a los cánones hegemónicos*
*cementa la unidireccionalidad de la información,*
*no es una forma de crear,*
*sino una forma más refinada*
*y compleja de consumir*

(Camnitzer, 1995: 30)

En el presente artículo me propongo evidenciar en un primer momento cómo el proyecto moderno/colonial instauró en su proceso de conquista, en lo que hoy denominamos Latino América, regímenes de representación desde una visión del mundo en particular que construyeron imágenes e imaginarios de los pueblos sometidos; en un segundo momento presento la colonialidad y sus consecuencias, en un tercer momento planteo la posibilidad de pensar el arte y la estética[1] como una pedagogía decolonial y de re-existencia a partir de las autovisibilizaciones que enfrenta ese patrón hegemónico estético occidental impuesto, y finalizo ejemplificando a partir de dos procesos de autoafirmación étnico-identitario en la producción plástica de artistas afrodescendientes y en el proyecto de recuperación de tradiciones culturales el desarrollado en el Valle del Patía al sur del Departamento del Cauca-Colombia, por dos colectivos artístico-culturales.

Pensar en lo actual o contemporáneo me remite inexorablemente a la construcción temporal/teleológica que el occidente europeo instauró en el occidente geográfico conquistado y sometido. La dimensión del tiempo fue fundamental en la concepción civilizatoria apuntalada en el proceso evangelizador que pretendía redimir a los "salvajes" indios y a los "infieles" negros africanos y que permitió, en consecuencia, encomendar a unos y esclavizar a otros en esa gran empresa militar de expansión del capitalismo hacia esta parte del mundo, hacia esta *terra nova* expedita para ser apropiada y deglutida en sus más variados aspectos.[2]

---

1 Concibo la estética además de la manifestación de lo bello, como la capacidad creativa y expresiva de individuos y colectivos humanos que construyen regímenes de representación.

2 Cabe recordar el famoso "debate de Valladolid" en el cual se discutieron

De esta manera, se construyó una temporalidad que implicaba un antes y un después. En el antes quedaron ubicados todos aquellos que fueron determinados como "otros" y atrapados desde entonces hasta hoy, es decir, atrapados en un tiempo inmóvil que los dejó por fuera de la historia, en este sentido se construyó lo pre, un impresionante prefijo definitorio de lo anterior a la modernidad. En el después se ubicaron quienes organizaron la estructura de nuestras sociedades, desestructurando nuestras sociedades en sus cosmogonías, formas productivas, sistemas alimentarios, maneras de representarse y organizarse, para imponer una lógica de existencia sobre la base de la jerarquía que el color de la piel de forma piramidal estructuró. Quizá podríamos hablar de una **cromática del poder** que ha perdurado en el tiempo, transformándose, sofisticándose y sutilizando el sistema de exclusión que generó.

A partir de esa categorización en donde el color jugó un papel fundamental, se configuró todo un sistema de representación de esos otros pintados con el pincel del colono a imagen y semejanza de su retina y de esta forma impidiendo, o tratando de hacerlo por todos los medios de impedir, que ese otro pudiera re-presentarse así mismo. En esta medida la imagen del otro construida negó la posibilidad de configurar una mismidad del sujeto colonizado, a esto Fanon (1974) lo denominó "imposibilidad ontológica", en tanto y en cuanto ese otro se apropiaba de la representación que de él se hacía asumiéndola como su propia re-presentación.

Así las cosas, tiempo y re-presentación se conjugaron para formar una potente ecuación casi indisoluble: lo pre (anterior a) y lo epidérmico cromatizado (indio, negro, zambo, mulato). Lo pre-moderno quedó caracterizado por todo lo no blanco, periférico en la paleta de la jerarquización, cuyo centro fue reservado para la pureza de sangre que precisaba de limpieza de cualquier traza de indio o de negro. La luz de lo blanco iluminó las tinieblas de esos otros colores bastardos, sucios, mezclados con los que estaban embadurnados estos seres despreciables pero útiles para el sistema productivo de explotación impuesto.

El cuadro que configuró la colonialidad (Quijano 2001)[3] en sus diversas manifestaciones, del poder, del saber y del ser fue pintado

las razones filosóficas y teológicas de la esclavización. Al respecto se puede consultar Buey, Francisco Fernández. *La controversia entre Ginés de Sepúlveda y Bartolomé De Las Casas. Una revisión.* Tomado de:
http://www.raco.cat/index.php/BoletinAmericanista/article/viewFile/98598/146195.

3 Del mismo autor se puede consultar (2001) "La colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en: *La colonialidad del saber: eurocentrismo y*

con una paleta de colores, en donde la diversidad cromática se convirtió en un problema, había que pintarlo todo de blanco o por lo menos matizarlo a toda costa, en la epidermis y en las mentalidades, Fanon (1974) precisó que esto era un proceso de *blanqueamiento*, es decir, la despigmentación de la piel y de la conciencia para asimilarse a la supremacía de lo aséptico, puro, luminoso e inmaculado: lo blanco. La cromática en este sentido, coadyuvo a la racialización, la negación y la exclusión; así, allá quienes consideren que esto es una especulación y un *delirium tremens* de algunos embriagados de fantasía.

Por este sendero, el proyecto moderno/colonial occidental se resistió a contemporizar a estos pueblos que se deslizaban por los puntos de fuga de una geometría del espacio y de la vida que constreñía la posibilidad de existencia; no todos podían caber en el mismo tiempo, así todos estuvieran compartiendo el mismo espacio[4], maravillosa escisión que localizaba en lo físico-territorial para la dominación y deslocalizaba en lo temporal para la exclusión, tamaña paradoja que

se mantiene en tótal sociedades que se precian de pluri-étnicas y multiculturales en donde la diversidad tiene dos caras: 1) la del reconocimiento para consolidar la narrativa de la democracia, así sea construida sobre la base de las desigualdades y, 2) la del rechazo cuando se requiere impulsar megaproyectos de desarrollo que son obstaculizados por la presencia de creencias y manifestaciones culturales de esa diversidad.

Lo contemporáneo se vuelve problemático por esa coexistencia, lo actual se convierte en un campo de disputas por el re-conocimiento, las auto-afirmaciones étnicas e identitarias y las apuestas políticas de sociedad que apuntan a colocar en el presente, en este hoy, a quienes

han estado históricamente confinados a lo pre, estigmatizados y vili-

*ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander (ed.). Buenos Aires: Clacso; (2000) *Colonialidad del poder, globalización y democracia.* Escuela de estudios Internacionales y Diplomáticos "Pedro Gual", Caracas; (2000) "Colonialidad del poder y clasificación social". *Journal of World-Systems Research* XI, 2, 342-386; (1991) "Colonialidad y modernidad/racionalidad." *Perú indígena,* 29, 11-20, entre otros.

4 En este sentido, el filósofo puertorriqueño Nelson Maldonado Torres plantea que "Nuevas identidades fueron creadas en el contexto de la colonización europea en las Américas: europeo, blanco, indio, negro y mestizo, para nombrar sólo las más frecuentes y obvias. Un rasgo característico de este tipo de clasificación social consiste en que la relación entre sujetos no es horizontal sino vertical. Esto es, algunas identidades denotan superioridad sobre otras. Y tal grado de superioridad se justifica en relación con los grados de humanidad atribuidos a las identidades en cuestión. En términos generales, entre más clara sea la piel de uno, más cerca se estará de representar el ideal de una humanidad completa." (Maldonado, 2007: 132)

pendiados, exotizados y convertidos en piezas de museo inmóviles y sin la oportunidad de cambio a riesgo de perder sus identidades. Lo contemporáneo nos remite a cuestionar la concepción de la historia y los dispositivos con los cuales se han construido sus narrativas excluyentes, nos remite también a develar los sistemas de re-presentación actuando en función de la minorización y la infantilización, o del desconocimiento y el silenciamiento; es preciso no olvidar que Hegel consideraba que "América se ha revelado siempre y sigue revelándose impotente tanto en lo físico como en lo espiritual" (Hegel, 1994: 71).

El arte como un sistema de interpretar, re-presentar, comprender, imaginar, simbolizar y problematizar el mundo nos devuelve de nuevo al proyecto moderno/colonial en el cual se establecieron categorías de lo que podía o no ser considerado como arte o como bello.[5] En este universo de la creatividad, las producciones de las comunidades étnicas estuvieron a la saga de las tendencias de los movimientos, corrientes de pensamiento y de los circuitos de mercado que se consolidaron en torno al arte. Así las cosas:

> El nuevo mundo se iría conformando sobre la base de la imposición de la visión, normas y costumbres del viejo mundo. Las imágenes de la iglesia católica que fueron fundamentales en el proceso de conquista, llegaron primero con la cruz portada por los misioneros-soldados, luego por todas las obras de arte importadas y las que se realizaron en tierras americanas, no con otro objetivo que el control cultural y mental de los individuos que debían ser evangelizados a cualquier precio para ser redimidos. La colonia, como momento de consolidación del imperio español en América, marcaría una huella indeleble desde el sistema administrativo, pero también permeando todo el sistema simbólico de quienes con otras lógicas coexis-

5 Kant en su *Crítica del juicio,* en el apartado "Del interés empírico acerca de lo bello", argüía que "…sin duda la sociedad ha dado importancia y un gran interés, a las cosas que no eran más que simples atractivos, como a los colores de que se componían (el achiote entre los caribes, o el cinabrio entre los iroqueses), o a las flores, a las conchas, a las plumas de las aves, después también con el tiempo, a las cosas bellas (por ejemplo, en las canoas, en los vestidos, etc.), que por si mismas no procuran ningún goce; hasta que por último **la civilización llegando a su más alto grado**, cultivando la inclinación a la sociedad, dio a los hombres la ley de **no conceder valor a las sensaciones más que en tanto puedan ser universalmente participadas**". (Kant, 1998: 114-115, el resaltado es mío). Es la clara muestra de la hegemonía de lo universal en la definición de lo bello y del gusto.

> tían en la complejidad socio-cultural que se iba configurando: indígenas y negros. (Albán, 2006: 3)

La crisis del sistema de representación de la modernidad se reflejó en las llamadas vanguardias artísticas y todos los "ismos" que la constituyeron en las primeras décadas del siglo xx en Europa, en donde el rechazo al pasado se convirtió en uno de los fundamentos de la producción artística como respuesta a un capitalismo convulsionado y en franca oposición a premisas de la estética clásica predominante. Con esta dinámica continuaba el curso de la llamada "muerte del arte" promulgada por Hegel, analizada por Walter Benjamín en cuanto a la "perdida del aura", entre otras, razones propiciada por la reproductibilidad de la obra, hasta los anuncios de Arthur Danto del fin del arte y el inicio de la transvanguardia o posmodernidad artística que enfrentaba radicalmente la sacralización de la obra y disolvía por lo menos en el discurso al autor privilegiando el proceso antes que el producto, lo alegórico distanciándose de lo mimético y antepuesto lo simbólico a lo narrativo/

Estas tensiones y contradicciones al interior del proyecto moderno/colonial estuvieron teñidas por el tinte eurocéntrico de la auto-reflexividad del arte en donde lo "otro" fue exotizado y funcionalizado a favor de un proyecto hegemónico que geopolíticamente estableció una geografía de lo moderno y del arte correspondiente. En consecuencia, esas otras latitudes quedaron en la periferia, desconocida y supeditada a las narrativas que se produjeron y circularon. América Latina en este contexto fue subsidiaria de estos debates colocándose a la zaga y convirtiéndose en receptáculo de las tendencias, discursos y producciones del primer mundo europeo y norteamericano que impedían ver y reconocer las dinámicas que en esta parte del mundo se venían desarrollando. La posibilidad de concebir un arte Latinoamericano estuvo siempre mediada por la narrativa de la universalidad del arte dejando por puertas las especificidades de los contextos locales en una suerte de necesaria universalización del arte deslocalizado y ubicado en la esfera de su propio universo de creación y producción.

Quizá por estas razones las acciones y productos creadores de pueblos con historias y trayectorias diferentes que sufrieron la acción de la inferiorización y descalificación como los indígenas y los afrodescendientes, en este proyecto moderno/colonial, quedaron silenciadas y relegadas, considerándolas como artesanías o productos para el consumo de los turistas necesitados de exotismo para reafirmar sus lugares de posición dentro de las sociedades. Ese proyecto moderno no puede ser entendido sin su otra cara que es la colonialidad y que presentaré a continuación.

## De colonialidad está hecha la cotidianidad[6]

En su trabajo acerca del proyecto iluminista del siglo xviii, Max Horkheimer y Teodoro Adorno mostraron cómo el occidente europeo expulsó el mito de la vida de los sujetos, creando un nuevo mito: el de la racionalidad.

Esta perspectiva del pensamiento crítico me permite plantear que el sujeto moderno se emancipó de sus dioses y en este desencanto creó la sensación de certeza, que a su vez generó lo que denomino como la trampa de la emancipación en la medida que, paradójicamente, se instauraron los miedos como co-relato de ese proceso en el que no cabía ni la duda ni la incertidumbre.

La pretensión de seguridad afincada en el poder de la razón, como fundamento de toda explicación del mundo, colonizó la cotidianidad del sujeto al punto de anclarlo en la imperiosa necesidad de alcanzar un nivel de estabilidad en diversos órdenes de la existencia: laboral, afectivo, económico, social y emocional. La noción de éxito estaba determinada por el mantenimiento a toda costa de esa estabilidad y su ruptura implicaba necesariamente el fracaso y en consecuencia quedar fuera de los beneficios de esta condición.

La narrativa de nuestro sistema educativo transita por construir subjetividades que se acomoden a estos preceptos de la modernidad, en ese sentido la estabilidad como principio se aprende a la par que las letras del alfabeto. Nos educaron para alcanzar el éxito y en consecuencia garantizarnos un futuro próspero distante de cualquier atisbo de inseguridad que colocara en riesgo la única posibilidad de vida. Sin embargo, paralelo a este discurso de la estabilidad, el asecho de su contrario fue inoculando en nosotros los temores a perderla, así quedamos atrapados entre el deseo de seguridad laboral y el miedo al desempleo, la necesidad de tener una pareja permanente y el miedo a la soledad, el sueño de una vida determinada por obtener buenos ingresos y el miedo a la precariedad económica, el prestigio social alcanzado por la vía de ser un profesional y el miedo a no lograr las metas impuestas o auto-impuestas y, la apuesta por una vida emocionalmente equilibrada y el miedo a perder la razón.

La colonialidad de nuestras existencias nos entrampa en la confrontación entre llevar una vida sin sobresaltos y una realidad sobresaltada por las contingencias que merodean nuestras sociedades

6 Este apartado se publicó como prólogo al libro *Cuentan las culturas, los objetos dicen...* (2008)

nunca estables y sin garantías. La narrativa se impone a fuerza de dispositivos familiares, escolares y sociales presionándonos a cumplir con preceptos que dibujan el horizonte de posibilidad de realización plena, creando la ilusión de un mundo feliz exento de contradicciones o en el mejor de los casos, despojado de lo incierto y en ese sentido

Ser estables es la previsible.

extraordinariamente obligante para estar bien en un mundo que presiona y descalifica si la ruta se desvía por los senderos de lo imprevisible, lo inexacto, lo supuesto, lo paradójico. Mantener el equilibrio es la norma con la cual se establece el rasero que acepta o rechaza, legitima o intimida, reconoce o discrimina.

Hemos sido colonizados por las narrativas de la exactitud, por la linealidad de la existencia que se va desarrollando por etapas que deben ser superadas a toda costa para poder llegar a ser. En esta medida, el error es un sacrilegio que se paga a costos sociales elevados, bajo la mirada ampliada por la lupa de la censura y el estigma que no escati-

ma nada para adjetivar a quien falta a la norma.

Los miedos nos rondan a cada instante, desenvainando sin recato su daga de lo prohibido, es decir, de la imposibilidad de faltarle a la certeza y a la estabilidad, de cumplirle a lo previsible en desmedro de lo misterioso, de lo fantástico, de lo irremediablemente desconocido.

Si la modernidad emancipó al sujeto de sus creencias, propongo entonces emanciparnos de la emancipación occidental para que lo telúrico construya sentidos, las emociones revoloteen sin límites preestablecidos, la imaginería nos surque hasta las entrañas y lo enigmático se convierta en una posibilidad de asomarnos a otras formas de existir. Emanciparnos de lo hegemónicamente racional es un ejercicio

que se debe realizar a partir de considerar los miedos como contra-narrativas de lo cierto, de tal manera que nos guíe con la conciencia de comprender que los miedos no son otra cosa que la contra-cara de la racionalidad occidental. ¿Cómo enfrentar desde el acto creador como pedagogía emancipatoria la colonialidad del ser? He ahí una tarea a realizar en todos los espacios de la vida que nos invita a re-conocernos y auto-afirmarnos en nuestras particularidades socio-culturales.

Llegados a este punto, es preciso abordar la posibilidad de pensar en el arte como pedagogía y estética decolonial que permitan concebir otros sistemas de representación, aspecto éste que trato en el siguiente apartado.

## El arte y el acto creador como pedagogía y estética decolonial

El acto creador asumido como una práctica de-constructiva que nos lleve a desaprender asumiendo que "Desaprender no es borrar, es hasta el presente y re-considerarlas para dejarlas atrás, pero no olvidarlas, sino entenderlas como parte de nuestra historia que nos han llevado a ser lo que somos hoy" (Albán 2006a: 15). Es asumir que "Desaprender es mirar más allá de los límites que nos han impuesto asomado a la ventana del mundo…" (Albán 2006b: 15); se convierte en la posibilidad de decolonizar nuestras mentes en la medida que podamos, de la mano de la pedagogía, entendida como la práctica reflexiva del sentido de ser humano; expresarnos sin miramientos ni ataduras, sin restricciones ni apocamientos y logremos sacar a flote lo que nos constriñe el alma. Crear o ser creativos no es más que hurgar en las profundidades de nuestro propio ser desde donde afloran realidades que nos interpelan e interpelan nuestras propias realidades; es darnos la oportunidad de dejar descansar la rutina para enfrentar nuestra propia subjetividad.

el hecho de permitirle a la imaginación que se pronuncie a favor de

Implica a su vez, desmarcarse de las huellas cuasi indelebles de un proyecto hegemónico de sociedad y colocarse en fuera de lugar para elevar los niveles de conciencia. Lo decolonial de lo estético nos reta a desprendernos de las narrativas que nos niegan la existencia y nos exige apuntar a reconocer los procesos antes que encasillarnos en los productos. Desde esta perspectiva, asumo lo planteado por Juan Acha al considerar que "Siendo el arte y la sociedad procesos, lo importante estará en su capacidad de innovarse". (Acha, 1979: 248). Una innovación que precisa miradas otras a nuestras realidades para reconocer en las manifestaciones culturales de los afrodescendientes, largas trayectorias creativas que han estado subsumidas por las narrativas de superioridad eurocentradas, a contrapelo de la presencia manifiesta de sus culturas en procesos de transformación que ha hecho posible su pervivencia por más de cinco siglos.

El acto creador es pedagogía de la existencia, en tanto y en cuanto debe desatar los nudos que la narrativa occidental afincó en cada uno y cada una de nosotros y quizá reproducimos con la inconciencia de no saber que cuando en la escuela, el hogar o cualesquiera otro espacio socio-cultural abogamos por la certeza, no estamos más que construyendo miedos que nos atrapan en la maravillosa jaula de sus propias imágenes fantasmales. Enfrentar los miedos es trabajar en el lado oculto de la presunción de estabilidad y equilibrio, es adentrarnos en las aguas tormentosas de la auto-negación que impuso el discurso de la lógica que nos privó de la experiencia de vida.

La colonialidad del ser, o sea, la imposición de la imagen que otros construyeron de nosotros adjetivando nuestras emociones, divinidades, creencias y prácticas hizo que nos negáramos para podernos reconocer, desarraigándonos para cumplir con el humanista propósito de la civilización. Esa colonialidad que ha caminado a lo largo del tiempo transformándose constantemente de acuerdo a las dos etapas de apropiación que nos persiguen desde el pasado hasta nuestros días, haciéndonos depositarios de la hegemonía de otros que hicieron de nosotros su "otredad".

El anterior panorama nos devela una ruta problemática, en tanto y en cuanto pensar en el arte actual de los pueblos originarios y también en los pueblos de la diáspora africana supone necesariamente lecturas que permitan pensar en la posibilidad de asumir el arte y la estética como una pedagogía decolonial; es decir, una pedagogía que nos aliente a reflexionar en torno a la manera como estos pueblos han tenido genealogías y trayectorias creativas diferentes a los presupuestos del arte occidental, sin que esto implique que en la actualidad no están permeadas e involucradas en los circuitos de producción, distribución y consumo de un tiempo que cada vez se globaliza culturalmente con mayores niveles de aceleración, pero que en muchas situaciones están planteando rutas diferentes o quizá divergentes a la narrativa de la posmodernidad artística en lo que tiene que ver con lo histórico, la memoria y las cosmovisiones, en ese lugar de disputas y de luchas de poder que constituyen el mundo de lo cultural contemporáneo.

En esta medida cabe preguntarse ¿qué significa la producción artística de estas comunidades y/o sujetos étnicos en la actualidad, atendiendo al hecho que históricamente han sido estigmatizados, folclorizados y exotizados?

Las estéticas decoloniales deben asumir la tarea de auscultar en la profundidad de las culturas marginalizadas, de esas culturas a las cuales pertenecen los Damnés fanonianos para pensarnos una sociedad diferente, en la cual la diversidad estética sea un posibilidad para entender otras concepciones de lo bello, de lo creativo, de lo propio y de lo apropiado, de lo artístico y no nos resulte extraño un tejido, una manta, un bastón de mando, una marimba de chonta, un baile de bambuco viejo, una "juga"[7] o un alabao,[8] como expresión estética de la es-

7 Las *jugas* y/o *fugas* son los bailes que se ejecutan en las adoraciones al niño Dios celebradas en el mes de febrero por parte de las comunidades afrodescendientes del Norte del Cauca y Sur del Valle del Cauca, en Colombia.

8 Los alabaos son los cantos fúnebres a las personas mayores, se cantan en el novenario y en el entierro.

piritualidad afrodescendiente, habida cuenta que "… el misterio de la creación cultural se le seguirá escapando a la razón." (Acha, 1979: 35), sobre todo a la razón occidental que desatendió otras racionalidades existentes en sus territorios conquistados y colonizados.

Quizá podamos pensar que en la diversidad de pensamientos, opciones de vida, poéticas diferentes de construcción de mundos contemporáneos el arte se constituye en un acto decolonial de pensamiento y sujetos étnicos en una acto decolonial que interpela, increpa y pone en cuestión las narrativas de exclusión y marginalización. Otro interrogante nos asalta ¿qué nos están diciendo estas producciones y actos creadores en una contemporaneidad preñada de opciones *coll, Light, kicht* y efímeras? Si las luchas de estos pueblos caminan la senda de la auto-afirmación identitaria, del auto-reconocimiento, del posicionamiento político, la visibilización étnico-cultural y la autonomía, ¿qué lugar podrán ocupar en el escenario del arte contemporáneo dispuesto en muchos casos a optar por expresiones no comprometidas, livianas, auto-referenciadas y de altos niveles de especulación teórica?

Entiendo la decolonialidad como el proceso por medio del cual reconocemos otras historias, trayectorias y formas de ser y estar en el mundo distintas a la lógica racional del capitalismo contemporáneo como expresión cultural (Jamesón 1995, Zizec 1998) humanizando la existencia en el sentido de devolver la dignidad a quienes por fuerza del proyecto hegemónico moderno/colonial fueron considerados inferiores o no-humanos, es, como argumenta Catherine Walsh: "…visivilizar las luchas en contra de la colonialidad pensando no solo desde su paradigma, sino desde la gente y su prácticas sociales…" (Walsh, 2005: 24). Vale la pena recordar que los indígenas en Colombia, por ejemplo, fueron considerados como infantes hasta 1991 cuando se produjo la reforma constitucional y adquirieron el estatuto de la mayoría de edad.

En consecuencia si el arte precisa de la creatividad, esta puede:

> convertirse en un hecho que in-surge, es decir que se muestra, devela, cuestiona, problematiza, interpela el orden establecido permitiendo al sujeto creador en cualquier instancia de la vida social asumir el compromiso crítico de precisar su lugar de enunciación reafirmando su condición socio-cultural, étnica, generacional, de género, de opciones sexuales, religiosas, políticas y reivindicar lo local como un acto de re-afirmación de lo que nos es propio o de lo que hacemos propio. (Albán, 2008: 6)

En esta medida el arte, actuando como mecanismo de auto-representación, de auto-resignificación y de construcción de nuevas simbologías, visibiliza, pone en evidencia la pluralidad de existencias que se encuentran y desencuentran en el escenario multicolor de la contemporaneidad y le permita a indígenas y afrodescendientes ser coetáneos

y de esta forma asumir que:

> El arte como acto de reflexión permanente y no solamente como el hecho de realizar objetos artísticos debe contribuir a ensanchar los escenarios de discusión en torno a la exclusión social, la racialización, la violencia genocida, la reafirmación de los estereotipos y el autoritarismo. De lo contrario y quizá sea válido también el arte se convierte en un ejercicio narcisista que nos lleva a producir objetos para la auto-satisfacción del campo, del arte y todas las contingencias que lo acompañan. (Albán, 2008: 6)

En consecuencia, el arte no solamente será la creación y construcción de artefactos, sino que conformará un escenario de complejidad en el cual, como lo plantea el maestro Luís Camnitzer, "…el sentido de lo artístico no está dado en unos objetos, en unas obras o en unas acciones, sino que es una compleja red de significaciones tejidas desde tramas y lógicas diversas, como los sistemas simbólicos, las relaciones económicas, las relaciones sociales y las experiencias personales y sociales, entre otras" (Camnitzer, 2000: 109). Estas experiencias están mediadas por la memoria, en tanto y en cuanto permiten reconstruir los procesos de relacionamiento, tal como lo veremos a continuación.

## De las memorias y las cosmovisiones: lo político de lo artístico

Uno de los cuestionamientos que se le hacen a esta época denominada como posmoderna, es el hecho de asumir acríticamente la historia o el pasado. Para Frederic Jameson esto se traduce en "…la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar y, en general… la progresiva primacía de lo 'neo'" (Jameson, 1995: 45). De otra parte considera que la "moda retro" no es otra cosa que la apropiación de la historia despojándola de sus contextos, lo que ha conducido al empobre-

cimiento de la creatividad en la medida que se recicla lo hecho y se desaloja su contenido.

Desde otra perspectiva Gilles Lipovestky (2002) señala que esta época se caracteriza por un fuerte proceso de individualización que hace que los sujetos desarrollen un narcisismo signado por el consu-

mo de productos y discursos que vacían de contenido la existencia desde prácticas y discursos de masas evitando con ello conflictos políticos. En su presentación afirma que esta nos época invita a "…un retorno prudente a nuestros orígenes, a una perspectiva histórica de nuestro tiempo, a una interpretación en profundidad de la era de la que salimos parcialmente pero que, en muchos aspectos, prosigue su obra, mal que les pese a los paladines ingenuos de la ruptura absoluta". Lipovestky, 2002: 79). Sin embargo, considera que "…es pues por el culto lúdico al pasado que lo retro resulta lo más adecuado al funcionamiento del presente" (Ibid: 152), evidenciando que esta época debe entenderse como "crítica de la obsesión de la innovación y de la

revolución a cualquier precio, y por otra como una rehabilitación de lo rechazado por el modernismo: la tradición, lo local, la ornamentación (Ibid: 121). Para el caso del arte considera que el escándalo de las vanguardia ha llegado a su fin, y lo que se evidencia es "la diseminación y multiplicación de centros y voluntades artísticas" (Ibid: 125) en "una fase de expresión libre abierta a todos" (Ibid: 125).

Por otro lado, plantea que el humor ha permeado la vida cotidiana y con su actitud lúdica está produciendo una colonización cultural que se constituye como "la nueva cara del etnocidio: la exterminación de las culturas y poblaciones exóticas ha sido substituida por un neocolonialismo humorístico" (Lipovestky, 2002: 153), que recicla los

rituales, las tradiciones y las expresiones de las culturas haciéndoles perder su peso y facilitando el consumo de imágenes de esos "otros", llamados ahora a ser los protagonistas de la moda, la publicidad, la espectacularización y convertidos en objetos de presentación del arte.

No obstante lo anterior, cabe preguntarnos ¿nuestras sociedades que no alcanzaron ese modelo eurocéntrico de modernidad y se encuentran distantes de la ruta de las sociedades posmodernas llamadas también posindustriales cómo están asumiendo el tiempo histórico y las memorias desde el lugar de enunciación de los pueblos indígenas y afrodescendientes?, ¿en esta explosión de las diversidades reconocidas por nuestras constituciones políticas se estará de nuevo exoti-

zando y folclorizando las tradiciones a favor de la narrativa del "todo vale" en el arte?, ¿la concepción pluriétnica y multicultural que hoy pregonan nuestros gobiernos por la vía legislativa no será una forma

de reconocimiento para el control de esa diversidad que reconoce?, ¿el mundo del arte con sus circuitos de salones nacionales, galerías y del mercado estará cooptando por la vía del reconocimiento lo que para indígenas y afrodescendientes se constituye como una opción política de re-existencia?[9], ¿si la historia, la memoria, las tradiciones orales son fundamentales en los procesos de re-afirmación identitaria como sustentan estos procesos apuestas de retorno, el revival y la nostalgia del pasado", tan en boga en esta contemporaneidad?

Quizá en este punto de tensión es procedente tener en cuenta que los procesos de re-vitalización de la memoria colectiva de muchos de nuestros pueblos originarios y afrodescendientes caminan por una senda distinta a asumir el pasado como un mero acto de recordación para re-significarlo a favor de construir narrativas que se correspondan con los discursos *ligth* de ciertas corrientes de pensamiento. Tal vez, valga la pena considerar, como lo afirma el sociólogo afrocolombiano José Antonio Caicedo que "…se hace necesario pensar la memoria política de grupos silenciados como los afrocolombianos para construir opciones de historia, a través de la cual se hace posible articular el conocimiento del pasado que reposa en la memoria de personas significativas para narrar otras versiones diferentes y quizás, más cercanas a la realidad…" (Caicedo, 2007: 6-7) y desde allí proponer formas de arte que contribuyan al fortalecimiento de las identidades, puesto que trabajar sobre las memorias y las tradiciones de estos pueblos:

> como práctica política, permite recuperar el pasado en la medida que se apoya en relatos de grupos marginados, por lo que le es posible dar cuenta de lo particular en lo general, de lo micro en lo macro y sobre todo, fortalecer la identidad de sectores sociales silenciados por los relatos hegemónicos amparados en el poder de la escritura y sus aparatos institucionales de difusión de la historia oficial… (Caicedo, 2007: 5)

9 Concibo la re-existencia como los dispositivos que las comunidades crean y desarrollan para inventarse cotidianamente la vida y poder de esta manera confrontar la realidad establecida por el proyecto hegemónico que desde la colonia hasta nuestros días ha inferiorizado, silenciado y visibilizado negativamente la existencia de las comunidades afrodescendientes. La re-existencia apunta a descentrar las lógicas establecidas para buscar en las profundidades de las culturas en este caso indígenas y afrodescendientes las claves de formas organizativas, de producción, alimentarias, rituales y estéticas que permitan dignificar la vida y re-inventarla, como lo hacía Héctor Daniel Useche Berón "Pájaro", asesinado en 1986 en el Municipio de Bugalagrande en el centro del Valle del Cauca-Colombia, alguna vez planteó "¿Qué nos vamos a inventar hoy para seguir viviendo?"

En este orden de ideas, muchas producciones artísticas de indígenas y afrodescendientes en Colombia, diseminadas por toda la geografía nacional, aún no reconocidas por la oficialidad de la institucionalidad artística se encuentran trabajando re-vitalizando memorias, cosmovisiones y tradiciones orales por cuanto

> representa una posibilidad para dar voz a los que no han tenido ese privilegio por cuestiones de exclusión, discriminación y marginalización de los templos epistémicos del saber/poder, y a partir de esa voz construir otra visión de los hechos, donde la historia de los grupos "invisibilizados" adquiere un carácter interpelador frente a las macronarrativas que niegan la existencia de otras historias. (Caicedo, 2007: 5)

Otras visones que dan cuenta de maneras de estar, ser, pensar, actuar y enunciar, de formas de hacer, significar, valorar e interpretar que nos hacen pensar en escenarios otros del arte contemporáneo en esta "América Nuestra".

## Dos ejemplos para compartir

La necesidad de visibilización y ya no solamente de reconocimiento para las comunidades étnicas requiere de sociedades verdaderamente democráticas en donde, desde un perspectiva de derechos, las leyes emitidas se cumplan a cabalidad, quizá hemos llegado a un tiempo de desgaste, a pesar de que las reformas constitucionales en América del sur no alcanzan todavía los 20 años, en donde la euforia del reconocimiento a la diversidad ya no es suficiente cuando esa diversidad y diferencia en general y, en especial, la étnica está sumida en el abandono estadal, en el olvido nacional y con las necesidades básicas aún no resueltas. En un país como Colombia signado por una confrontación armada de vieja data, las comunidades indígenas y afrocolombianas registran los mayores índices de desplazamiento forzado, en este sentido podemos decir que la guerra tiene color en tanto y en cuanto son comunidades asentadas en territorios en los cuales están proyectados macroproyectos y la presencia de estos grupos se vuelve incómoda y problemática.

Con respecto a la educación, el panorama no es menos complejo. A pesar de la normatividad constitucional por la defensa y reconocimiento de las particularidades socio-culturales de los grupos étnicos,

la aplicación de estas normas está lejos de garantizar tanto el acceso como la permanencia al sistema educativo y en especial al de la educación superior. Al respecto Elizabeth Castillo y José Antonio Caicedo sostienen que:

> Vistos históricamente como minorías, y culturalmente subordinados al proyecto de nación, el reconocimiento de los grupos étnicos ha significado un logro importante en materia de derechos. Sin embargo, en el plano de las políticas educativas, este mismo reconocimiento ha hecho más evidente los graves problemas de inequidad, exclusión y discriminación que contiene nuestro sistema escolar desde sus orígenes. (Castillo y Caicedo, 2008: 63)

Las estructuras administrativas y académicas de nuestras universidades, ancladas en la colonialidad del saber que privilegia el conocimiento científico y deja por fuera otras lógicas de producción de conocimiento nos permiten "…entender las limitaciones de la educación superior colombiana para garantizar los derechos étnicos a su interior..." (Castillo y Caicedo, 2008: 66), denotando con esto el desencuentro entre lo reconocido legalmente y lo practicado realmente. Este no cumplimiento de los derechos produce en consecuencia la suplantación de las obligaciones del Estado por la sociedad civil que se ve presionada a construir alternativas para suplir las necesidades. Castillo y Caicedo son enfáticos al afirmar que:

> Consagrado en la constitución colombiana, el derecho a la educación superior para los grupos étnicos deja de ser en la práctica, una tarea del Estado. Las universidades resienten la carencia de herramientas para enfrentar este reto, y termina delegándose en la sociedad la responsabilidad de garantizar los derechos fundamentales de estos grupos. (Castillo y Caicedo, 2008: 68)

Las estadísticas de accesibilidad para los grupos étnicos a la educación superior muestran un panorama sombrío, por ejemplo "…de cada 1000 jóvenes indígenas, 72 acceden a instituciones de formación superior. De los 82 pueblos indígenas existentes en el país, acceden a la educación superior miembros de 12 pueblos" (Castillo y Caicedo, 2008: 72-73), y en cuanto a la formación se evidencia que las artes ocupan el último lugar de preferencia del

estudiantado que ingresa; de esta forma se tiene que "…la concentración de los estudiantes indígenas por áreas de conocimiento es de un 23% en el campo de la educación, un 1.9% en agronomía, veterinaria y áreas afines. El nivel más bajo de participación es en bellas artes con un 0.3%." (Castillo y Caicedo, 2008: 73). En cuanto a la población afrocolombiana el acceso ha estado determinado por las acciones afirmativas y los cupos especiales pero igualmente la posibilidad de acceso no está garantizando la permanencia por diferentes factores entre otros por las difíciles condiciones económicas de los estudiantes. La presencia de estudiantes afrocolombianos en las facultades y escuelas de bellas artes aún es muy precario, aunque, como sostiene el artista y docente Raúl Cristancho: "En años recientes la presencia de estudiantes afrodescendientes en las escuelas de arte en el ámbito universitario en pregrado y posgrado se ha incrementado". (Cristancho, 2007: 3)

No obstante, la formación que están teniendo los sujetos étnicos en el campo de las artes, sus producciones y actos creativos aún no alcanzan el reconocimiento suficiente, a pesar que, como lo señala la artista afrocolombiana Mercedes Angola: "Actualmente, el país cuenta con varias generaciones de artistas afro que se han formado en centros académicos de Bogotá, Cali, Medellín, Popayán, Cartagena y Barranquilla, que si bien cuestionan y proponen otras visiones alrededor de lo afrocolombiano como representación, no cuentan con la legitimación suficiente por el circuito institucionalizado del arte…" (Angola, s, f.: 4)

Este paisaje de la formación de artistas de grupos étnicos en cuanto a la educación superior, no da cuenta de las experiencias individuales y colectivas que se están adelantando en diversas regiones del país en donde indígenas y afrocolombianos están haciendo propuestas para la re-significación de sus presencias, el fortalecimiento de sus identidades y la concepción del arte como herramienta pedagógica para la visibilización y la dignificación como sujetos sociales de nuestra historia. Tres ejemplos nos ayudarán a visualizar este horizonte de posibilidades para que los artistas étnicos continúen sus trayectorias y nuestras sociedades valoren sus propuestas en sus lugares de origen y en los circuitos institucionalizados del arte.

# Afrocolombianos rastreando las memorias para su visibilización

Fuente: Cátedra de Estudios Afrocolombianos. Aportes para maestros.

En la historia del arte, en Colombia especialmente, en lo que se refiere a las artes visuales, es muy escasa por no decir casi nula la presencia de artistas afrocolombianos como también de las representaciones que de lo afro se han realizado. Esta situación es sintomática habida cuenta de la historia de exclusión y marginación a que ha sido sometidos históricamente por un sistema que desde la colonia los confinó al olvido y los visibilizó negativamente.

Las manifestaciones de esta cultura han sido, en la mayoría de los casos, folclorizadas, reduciéndolas a expresiones locales ancladas en espacios rurales y utilizadas como telones de fondo de programaciones diversas, entre otras, como los actos politiqueros en donde la música y las danzas particularmente se ejecutan para el deleite de foráneos y/o para el disfrute de turistas. En los libros de textos utiliza-

dos en las instituciones educativas del nivel medio, las imágenes que circulan representan a los afrocolombianos aún en estado de esclavización, en la servidumbre o en actividades que demandan más músculo que cerebro, construyendo con esto estereotipos que los reducen y los minimizan.

En este sentido lo folclorizado es reconocido y aceptado en la medida que se constituye en diversión, mas otras prodicciones continúan sin aparecer en el escenario nacional, es por esto que el maestro Raúl Cristancho plantea que "…mientras las expresiones de la cultura popular de base afrocolombiana están incluidas dentro de los imaginarios nacionales, las de las artes plásticas permanecen excluidas" (Cristancho, 2007: 2), y todo parece indicar que esto obedece en gran medida a la pertenencia del desarrollo de las artes a un proyecto hegemónico eurocentrista que en su pretensión de universalidad ha negado la producción material y/o simbólica de las comunidades étnicas de nuestro país, reduciéndolas a manifestaciones animistas y sin ningún valor estético, así muchos museos se precien de exhibir objetos descontextualizados de comunidades que parecen continuar aún en un pasado, del cual es imposible liberarse. De esta manera, se puede comprender porque "…la aproximación al arte desde un punto de vista étnico es inédito en el país y el ámbito de difusión, circulación y consumo de las artes visuales han sido controlados por grupos hegemónicos". (Cristancho, 2007: 3)

Una aproximación que adquiere relevancia especialmente como consecuencia de la reforma constitucional de 1991, puso a pensar al país en términos reales de existencias étnicas desconocidas a fuerza de imponer un discurso de identidad nacional que intentó a toda costa borrar las diferencias en aras de la narrativa de una nación mestiza. Es aquí en donde los artistas étnicos empiezan a tener relevancia por cuanto: "En su búsqueda de identidad, el artista plástico está en capacidad de socavar los tabúes, los clichés, los prejuicios y la estigmatización social" (Cristancho, 2007: 5), a pesar de ser la sociedad colombiana racista, excluyente y discriminadora, pero que justamente por eso los artistas tiene la capacidad y/o la posibilidad de increpar e interpelar el orden establecido en la medida que: "En el contexto del arte contemporáneo, ante el fraccionamiento del paisaje cultural posmoderno, la reclamación y definición de aquellos territorios culturales no definidos, están hoy en el orden del día". (Cristancho, 2007:1)

Por otro lado, "es claro que en el arte colombiano, así como en muchos países latinoamericanos con excepción de México, Cuba y Brasil, se presenta una cierta insensibilidad hacia los problemas de raza y

hacia los componentes étnicos y socioculturales que derivan de ello" (Cristancho, 2007: 3), denotando con esto las dificultades que existen a pesar de la tan celebrada condición pluriétnica y multicultural, que está cruzada por las miradas que se tiene de esos "otros" diferentes que han sido re-presentados y observados con las lentes del blanqueamiento, pues como lo señala Mercedes Angola "…la representación de lo negro y de lo afro ha sido objeto de miradas exógenas…" (Angola, s, f: 7)

Lo anterior permite nuevamente pensar en el arte como una pedagogía decolonial que evidencie las condiciones reales de nuestras sociedades agazapadas en discursos de la diversidad y la diferencia, pero que en últimas no hacen más que mantener el *statu quo* de las desigualdades, en esta medida es oportuno considerar que el campo de las prácticas artísticas y visuales se erigen como "…un territorio propicio para dar paso a la configuración de nuevas representaciones que dinamicen y activen procesos y políticas en los campos de la vida social y de la institución del arte" (Angola, s, f: 8)

En este contexto de tensiones y posibilidades, inquietos por esas ausencias y silencios de los afrocolombianos en las artes, especialmente en las visuales, los artistas Raúl Cristancho y Mercedes Angola, afrocolombiana, inician un proceso de investigación hacia el año 2004 que va a dar como resultado la exposición denominada *viaje sin mapa*, presentada en el 2006 volviéndose itinerante en el 2007-2008. Esta propuesta le apostó a la visibilización de artistas afrocolombianos y no afros que trabajaban el tema étnico, en su mayoría de formación académica universitaria y con disímiles planteamientos. En este sentido se puede considerar que además de una puesta en escena de la producción de estos artistas, este espacio se convirtió en un proyecto político de visibilización de lo afro en el mundo del arte, rompiendo con esto el velo de oscuridad existente en este aspecto.

El rastreo de la memoria, las auto-representaciones, la denuncia del racismo y todas las formas de discriminación, el reconocimiento del territorio, aspectos de orden cosmogónico y prácticas culturales de la vida cotidiana se reunieron en esta muestra construyendo con ello un referente importante en la medida que emergieron artistas y artefactos para decirle al país que éste esta pintado de múltiples colores y que la diversidad también es estética.

## El Valle del Patía: una experiencia de revitalización socio-cultural y étnica

El Valle geográfico del río Patía está ubicado al sur del Departamento del Cauca, en la República de Colombia, el proceso de poblamiento por parte de africanos esclavizados como peones de las haciendas ganaderas de la región, los libertos que deambulaban por la zona y los cimarrones asentados en el Palenque del Castigo en la cordillera occidental, hicieron de este valle en el siglo xviii un lugar *sui géneris* que dio como resultado una cultura plagada de leyendas e historias de personajes históricos, de danzas y bailes que dan cuenta de la vida de estos lugareños y de la música, especialmente del bambuco viejo desde el siglo xix que, como baile, se expresa en variadas formas coreográficas como el bambuco pasiao, el bambuco voltiao, la recula y el torito. Una característica de esta música es la presencia de violines que le dan una sonoridad especial a este ritmo.

Entrado el siglo xx, esta cultura sufrió procesos de transformación significativos por varias razones, entre ellas por el cambio en la tenencia de la tierra que pasó a manos de "foráneos", especialmente llegados de Popayán, Cali y Antioquia, esta situación llevó a la pérdida de las tierras por parte de los afrodescendientes. Por otro lado, la construcción de la carretera Panamericana hacia 1930, como parte del proyecto modernizador del Estado colombiano significó la conexión de este Valle con otras zonas de la región sur-occidental y con ello el desarrollo de procesos migratorios de patianos y patianas a diversos lugares de la geografía nacional.

Estos aspectos condujeron a una crisis de la cultura patiana que en materia musical tradicional se vio afectada por la electrificación de estas comunidades finalizando la década de los años sesenta, lo que permitió el ingreso de equipos de sonido y discos de larga duración, que la tradición oral denomina "pasta", con nuevas sonoridades y ritmos de variada procedencia. Al respecto el maestro Roberto Carlos Obando (q.e.p.d) en su momento argumentaba que:

> Cuando llegó la energía aquí al Patía eso la gente se puso como loca y se encerraban en las piezas a ver alumbrar los bombillos y se amanecían… Con el tiempo, fueron comprando equipos de sonido y grabadoras y llegó la 'pasta', esos discos negros que sonaban durísimo. Entonces la gente ya no quería sino escuchar y bailar con esa 'pasta' y fueron dejando a los músicos de cuerda, por eso es que hoy en día ya no se escucha la música

> propia de nosotros, los violinistas ya casi no existen y fue llegando otra música que se le pegó a la gente. (Albán, 1999: 43)

Con estas nuevas tecnologías la música que se ejecutaba con guitarras, cunos, tambora, charrasca, brujo y violines se fue silenciando ante la estridencia de los amplificadores y el cambio de gusto de la gente por la música que hacía su ingreso para alegrar las festividades como la del 15 de agosto en honor a nuestra señora del Tránsito, patrona del Valle. La influencia de la música antillana y afrocubana no se hizo esperar y poco a poco le fue ganando el espacio socio-cultural al bambuco hacia 1970, época en la que la juventud encontró una oferta cultural que, hegemonizada especialmente por la radio, incidió de manera notable para el distanciamiento de la música tradicional. Esta experiencia es narrada por Larry Villafañe, quien al respecto recuerda que: "De esa música nos llamó la atención que había más instrumentos y era un ritmo como más alegre para uno escuchar y bailarla, con grandes artistas y orquestas. Nosotros aprendimos a bailarla teniendo en cuenta que el ritmo era más acelerado…" (Albán, 1999: 44)

El relevo generacional produjo además la ruptura en la transmisión de los conocimientos tradicionales por parte de los mayores y las mayoras, quienes no encontraron en la juventud de la década de los años setenta del siglo xx, la interlocución necesaria para que la cultura se mantuviera fortalecida y nuevas influencias afectaron las dinámicas socio-culturales de estas comunidades. Vitelina Delgado, una eximia tamborera decía enfáticamente:

> Yo no le enseño a nadie a tocá tambó, porque a mí nadie me enseñó. Yo aprendí viendo y después me iba con unos palitos a tocá en una puerta. El que quiera aprendé que me vea, que me ponga cuidado porque yo no le voy a enseñá a nadie. El que quiere aprendé ve, si no se jode. (Albán, 1999: 102)

Factores de esta naturaleza, sumado a la muerte de quienes poseían la memoria cultural del Valle del Patía, condujeron a la estructuración de un proyecto que pretendió, mediante tres estrategias, como 1) recuperar, 2) preservar y 3) difundir la cultura patiana, impedir el paso acelerado de la negación de las expresiones socio-culturales de estas comunidades.

Hacia el año de 1988, como producto de los cuestionamientos de un grupo de mujeres mayoras, especialmente vinculadas con la educación, quienes planteaban que la cultura del Patía, con una población

mayoritariamente afrodescendiente estaba desapareciendo, se estructuró el proyecto denominado "Recuperación de Tradiciones Culturales del Valle del Patía", que fue acompañado por Alexandra Rodríguez Ibarra (trabajadora social), Victoria Eugenia López Paz (médico), Yaneth Vélez (folclorista) y Adolfo Albán Achinte (artista plástico), enfocando sus esfuerzos a trabajar con la memoria colectiva especialmente de las comunidades del corregimiento de Patía y la vereda de El Tuno[10], en el municipio de Patía, en cuanto a cantos fúnebres (arrullos de angelitos, alabaos, salves), danzas tradicionales (recula, dos por dos, bambuco patiano) y música (bambuco patiano).

Fuente: Cd Son Patianos. Son Bambuco y tradición en el Patía. Abril Records Ltada

Es por esto, que el desarrollo de este proyecto le permite a la maestra y cantaora Ana Amelia Caicedo, una ilustre mujer de este Valle, afirmar contundentemente que:

> Nosotros venimos trabajando alrededor de la cultura. Esa es como otra arma que hemos utilizado para que, valiéndonos de eso, las personas nos agrupemos, nos organicemos (...) hemos llevado nuestro mensaje a todas partes de Colombia en univer-

10. El la organización político-administrativa del territorio colombiano las veredas son las unidades territoriales más pequeñas, seguidas por los corregimientos. Estas dos unidades conforman los municipios y éstos a su vez están agrupados en Departamentos (provincias en otros países).

> sidades, plazas públicas, en numerosos eventos e inclusive hemos incursionado en los espacios de la política para participar en los órganos decisorios del poder. (Albán, 1999: 80)

Este proceso que ya cuenta con 21 años de existencia hizo posible en sus inicios la conformación y a lo largo del tiempo, la consolidación de dos colectivos culturales: las "Cantaoras del Patía", que en el año 2009 ganaron el primer puesto en uno de los festivales de música afrocolombiana más importantes del país, que se celebra en la Ciudad de Cali-Valle del Cauca, el festival "Petronio Álvarez", en la modalidad "violines caucanos" de reciente creación en este evento; y el "Grupo de Músicos de la vereda de El Tuno", que actualmente se denominan "Son del Tuno", cuya música se ha difundido local, regional y nacionalmente.

Mediante la influencia de las teorías de la Investigación Acción Participativa, difundidas por el maestro Orlando Fals Borda, nos dimos a la tarea de consultar la memoria colectiva especialmente en lo relacionado con rituales y cantos fúnebres que fueron asumidos por las cantaoras y el bambuco tradicional, cuyo trabajo lo desarrolló el grupo de músicos de El Tuno. En lo que se llamaron las "Jornadas comunitarias de recuperación cultural", realizadas en espacios abiertos y con amplia convocatoria a las comunidades; se iban recordando rituales y cantos fúnebres como los alabaos, las salves y los arrullos de angelitos, mientras que por otro lado las letras tradicionales de los bambucos y las distintas expresiones dancísticas de este ritmo, convocaban a las y los ancianos a enseñarle a las nuevas generaciones los fundamentos de la cultura patiana.[11] Estos espacios permitían la confluencia entre distintas generaciones en un proceso de enseñanza-aprendizaje comunitario, un ejercicio educativo que años más tarde hacia 1994 el Estado colombiano, como política pública, denominó etnoeducación.

En este largo recorrido, un hecho fundamental va a contribuir con el fortalecimiento de este proceso de visibilización, auto-reconocimiento étnico-identitario: la grabación de CD con la música tradicional del Valle del Patía. Luego de 14 años de estar participando en eventos locales, regionales y nacionales las "Cantaoras del Patía" y el "Son del Tuno", con la participación del trío "Sindagua" graban a

11 En ese momento se logró reactivar la memoria musical del gran violinista patiano Gentil Rodríguez (q.e.p.d.) quien nos acompañó en los primeros años de este proceso.

finales de la década de los años noventa el primer CD que permitió, mediante esas mismas tecnologías que habían desplazado a los "músicos de cuerda", como se les ha denominado en la tradición oral de la región, el resurgimiento del bambuco y con ello de unas identidades que se han visto enaltecidas por los reconocimientos que estos dos grupos culturales le han prodigado a estas comunidades.

Fuente: http://www.programaacua.org/Admon/userfiles/File/son%20del%20tuno.pdf

La estrategia de difusión planteada en el proyecto de recuperación de tradiciones culturales, implicaba primero dar a conocer a nivel local el valor de la música tradicional para irla proyectando cada vez más, en espacios de mayor reconocimiento. Con las grabaciones de los CD el bambuco volvió ha sonar en las festividades de las comunidades y la difusión por las emisoras regionales ha permitido que en muchas partes estas músicas se estén conociendo y reconociendo en su justo valor. Por su parte, la estrategia de preservación ha dado como resultado el grupo de "Cantaoritas", niñas que vienen aprendiendo los cantos con las mayoras cantaoras y una nueva generación de músicos de El Tuno, que son parte hoy en día del "Son del Tuno", algunos de ellos hijos de los iniciadores de esta agrupación.[12]

12 Vale la pena señalar que estos cantos rituales y la música se hacían en la vida cotidiana de las comunidades; es decir, que hasta antes de 1988 no existían "grupos artísticos", las manifestaciones culturales se desarrollaban reuniéndose las personas para una ocasión especial, como por ejemplo, las festividades y/o los entierros de los muertos. Para desarrollar el proyecto, se conformaron estos dos grupos que denominamos *colectivos culturales de recuperación* y con los cuales fue posible

Esta música se caracteriza por narrar acontecimientos de la vida cotidiana y de todas aquellas contingencias por las que las gentes pasan en medio de sus ilusiones y anhelos, de sus frustraciones y nostalgias, de sus esperanzas y desilusiones. Un ejemplo de los mensajes de estos bambucos hace referencia a la ciudad de Popayán (hoy capital del Departamento del Cauca, al sur de Colombia) que fuera en la Colonia (siglo XVIII) cuna de esclavistas en las haciendas del Patía y en las minas de la Costa Pacífica, en ella se consigna el rechazo a un lugar que rememora una época de infortunios para los hijos de la diáspora africana y de los rechazos y descalificaciones que las comunidades asentadas en el Valle del Patía han tenido históricamente hasta nuestros días. En la primera estrofa se increpa desde el nombre un lugar poco grato para el ser patiano, dice:

> Quien te puso Popayán
> no supo ponerte nombre
>
> Mas antes te fuera puesto
> matadero de los hombres

El mensaje da cuenta de la crudeza de una vida en donde la solidaridad, las relaciones de amistad, de familiaridad y compadrazgo tan fuertes en el Patía no se avizoran en el contexto urbano. Para Ana Amelia Caicedo:

> Popayán es una ciudad muy cerrada, muy rancia, de mucho abolengo y de mucha cosa y hay discriminación racial hacia el negro. El patiano es un poco resentido con Popayán y vive un poco prevenido con la sociedad payanesa, porque la historia registra casos muy tristes de esclavitud (Albán 1999: 54)

Por otra parte, la ciudad le representa al patiano el confinamiento al anonimato, la soledad, el desarraigo y la racialización, como también el enfrentamiento con quienes los estigmatizan como "diferentes", es por eso que el bambuco canta con profunda ironía:

---

investigar y presentarle de nuevo a la sociedad y la cultura afropatiana todo el legado cultural que estaba desapareciendo. Este proceso permitió la visibilización de grupos de larga trayectoria en la región como "Pepe y su combo" y el surgimiento de nuevas agrupaciones que se fueron conformando por el apelativo de "Los del Patía" y el "Son del Patía", como el "Son de Papanguejo", que están interpretando "música tradicional" como lo refiere la tradición oral y creando nuevas canciones con la base musical del bambuco viejo.

Popayán, Popayán,
Popayán es tierra grande
el que tiene plata come
y el que no se muere de hambre.

Y la adversidad queda registrada para aquellos que, caídos en desgracia, les toca que afrontar las penurias de la reclusión, en el imaginario de este bambuco se argumenta que:

La cárcel de Popayán
no es cárcel sino presidio
donde se amansan los guapos
y lloran los afligidos.

La inseguridad del mundo urbano y la astucia de quienes lo habitan, queda reflejado en la siguiente estrofa en la cual la actitud desprevenida del ser rural se ve atropellada por una realidad que aturde y embota:

Yo conocí cuando joven
un hombre no muy ladrón
se me sacó el interior
sin tocarme el pantalón.

Hacer conciencia de la historia y sus procesos, entender las lógicas de lugares diferentes a las comunidades del Valle del Patía y enfrentarse a las vicisitudes es parte de las connotaciones de las letras de estos bambucos, que se pueden considerar como lo que he denominado estéticas decoloniales y de re-existencia. El proceso del Valle del Patía sigue su marcha, y en ella, hombres y mujeres luchan por dignificar sus existencias y contrarrestar la marginalización y la exclusión a la que han sido sometidos y sometidas a lo largo del tiempo.

Es por esto que en la actualidad las “Cantaoras del Patía” recorren el territorio nacional llevando su mensaje cimarrón y libertario; por su parte, el “Son del Tuno” continúa interpretando las canciones tradicionales y componiendo nuevos bambucos que actualizan este ritmo y lo contextualizan interpretándolo por diferentes regiones de Colombia, en un presente aún lleno de carencias y dificultades.

Así las cosas:

> La tarea asumida ha consistido en que lo que ha sido silenciado se convierta en significativo para las comunidades, de tal manera que la re-existencia epistémica y cultural no se quede en los procesos de visibilización, sino, que puedan consolidar un proyecto político constructor de poderes locales democráticos y participativos. Las prácticas culturales se han convertido en redes de distribución y afianzamiento de la producción de conocimientos e identidades, en un proceso permanente de re-producción/circulación/(re)invención. (Albán, 2009: 17)

## Tres palabras más…

La estética y el arte se constituyeron en el proceso de conquista y colonización del proyecto moderno/colonial occidental patriarcal en un patrón de poder que racializó subjetividades sometiéndolas, las ubicó en la escala social construida de acuerdo a los cánones blanco-europeos y las discriminó para reducirlas y controlarlas. La estereotipación jugó un papel fundamental en el orden estético establecido y las producciones materiales y espirituales de pueblos indígenas y de africanos esclavizados y sus descendientes, fueron excluidas de las posibilidades de ser consideradas como arte.

Esta larga trayectoria de colonialidades (poder, saber, ser, ver y de la naturaleza) que ha perdurado en el tiempo transformándose hasta nuestros días, ha significado a su vez el desarrollo de procesos decolonizadores de larga duración con sus luchas por alcanzar la dignidad y la visibilización de quienes han sido convertidos en los Damnés de la tierra. Una de tantas luchas apunta al reconocimiento cultural pretendiendo colocar en evidencia las contribuciones de diverso tipo de los pueblos afrodescendientes al igual que los indígenas a nuestras sociedades.

Desde esta perspectiva, es preciso continuar enfrentando todo tipo de racialización estética y artística a partir de pensarnos en estéticas decoloniales que enfrenten la hegemonía de los cánones impuestos de belleza y creación; y con ellas trajinar por el sendero de la re-existencia que permita reconocer lo que hemos sido, lo que somos y lo que queremos ser, como también la manera como queremos estar, sentir, hacer, actuar y soñar en un mundo que haga factible la presencia de muchos mundos.

Las estéticas decoloniales y de re-existencia nos invitan a desaprender para iniciar un recorrido por aprendizajes otros, en los cuales, se puedan develar la existencia de formas diferentes de ver el mundo y de pintarlo con diversos colores. Experiencias como las del Valle del Patía en el Departamento del Cauca, al sur de Colombia, no son más que la expresión de numerosos procesos que están acontenciendo en diversas partes de esta "América Nuestra" y del mundo, y deben ser inaplazablemente y prioritario mostrarlos para poder acceder a ellos, como fuente de producción de conocimiento.

## Bibliografía

**Acha, Juan**

1979 *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción,* México D. F., Fondo de Cultura Económica.

**Albán Achinte, A.**

1999 *Patianos allá y acá. Migraciones y adaptaciones culturales 1950 – 1997,* Ediciones Sol de los Venados, Comité Sembradores Culturales– FUNDECIMA, Popayán, Fundación Pintap Mawa.

2006 *Arte, docencia e investigación.* Ponencia presentada en el IV encuentro "Arte y Educación" organizado por la Institución Educativa la Pamba-Popayán, en prensa.

2006b *Epistemes "otras": ¿epistemes disruptivas?* Ponencia presentada en el seminario "Rupturas epistémicas: narrativas-otras para pensar las identidades negras y de género afro", realizado por el Grupo Afrocolombiano de la Universidad del Valle-GAUV en la celebración de sus 10 años de existencia durante los días 25, 26 y 27 de octubre, en el auditorio "Germán Colmenares" de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle- Santiago de Cali-Colombia.

2007 *El acto creador como pedagogía emancipatoria y decolonial.* Ponencia- performance presentada en el |5 seminario de Formación Artística: encuentro con la creatividad, el arte y la educación, organizado por la Institución Educativa La Pamba, Popayán-Colombia, 10 al 12 de octubre, en prensa.

2008 *El acto creador como pedagogía crítica decolonial*. Ponencia/performance presentada en el marco de la Cátedra Interdisciplinaria de "Creación en el campo del arte" de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital "Francisco José de Cadas", Bogotá.

2009 *Racialización, violencia epistémica, colonialidad lingüística y re-existencia en el proyecto moderno/colonial,* Popayán, en prensa.

**Angola, M**.

(s.f.) "Invisibilidad y representación. El viaje a través de las imágenes,Texto curatorial de la *Exposición Viaje sin mapa: representaciones afro en el arte colombiano contemporáneo***.** Articulo en línea disponible en http:// www.lablaa.org/calendario/adjuntos/Texto_Angola.doc., consultado el 18 de noviembre de 2008

**Caicedo Ortiz, J. A.**

2007 *Historia oral como opción política y memoria política como posibilidad histórica para la visibilización étnica por otra escuela.* Popayán, en prensa.

**Camnitzer, L.**
1995 "Reflexiones sobre pedagogía", en: *Memorias, Seminario taller nuevas tendencias en la enseñanza del arte,* Santiago de Cali, Instituto Departamental de Bellas Artes, pp. 15 – 34.
**Castillo, E. y Caicedo, J. A**.
2008 *Indígenas y afrodescendientes en la universidad colombiana: nuevos sujetos, viejas estructuras.* Cuadernos Interculturales. Año 6, N° 10. Primer Semestre, pp. 62-90.
**Cristancho, R.**
2007 *Viaje sin mapa.* Articulo en línea disponible en htpp://www.encuentromedellin2007.com/?q=node/1387, consultado el 25 de noviembre de 2008.
ETNOEDUCACIÓN EN CAUCA y NARIÑO. Programa PROANDES – UNICEF, Componente de Etnoeducación.
2002 *Informe de sistematización del proceso de adecuación de "La casa del Taita Payán, como una estrategia didáctica y pedagógica para la enseñanza y revitalización del pensamiento guambiano."* Articulo en línea disponible en http://www.unicef.org.co/pdf/etnoDoc01.pdf. Popayán, consultado el 27 de noviembre de 2008.
**Fanon, F.**
1974 *Piel negra mascaras blancas,* Buenos Aires, Schapire Editor S.R.L.
**Hegel, G. W. F.**
1994 *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal (I),* Barcelona, Ediciones Altaza.
**Jamesón, F.**
1995 *La posmodernidad o la lógica cultural del capitalismo tardío,* Barcelona, Ediciones Paidós.
**Kant, Emanuel.**
1998 *La crítica del juicio,* México, Editores Mexicanos Unidos S.A.
**Maldonado Torres, Nelson.**
2007 "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto", en Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (comps.), *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global.* Universidad Javeriana-Instituto Pensar, Universidad Central-IESCO, Bogotá, Siglo del Hombre Editores.
**Quijano, A.**
2005 "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y Ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, pp. 216 – 271.

**Walsh, C.**
2005 *Pensamiento crítico y matríz (de)colonial. Reflexiones Latinoamericanas,* Universidad Andina Simón Bolívar, Quito, Ediciones Abya Yala.
**Zizek, S**.
1998 “MuIticulturalismo o la lógica cultural del capitalismo multinacional” en *Estudios culturales. Reflexiones sobre el multiculturalismo,* Barcelona, Editorial Paidós.

# ARTE Y ESPACIO PÚBLICO: ¿UN ENCUENTRO POSIBLE?[13]

Hace ya algún tiempo Humberto Eco se preguntaba ¿qué es el arte?[14], reflexionando en torno a las producciones contemporáneas y a las transformaciones en la concepción del arte que se han operado en occidente.

Esta pregunta, quizá continúa irresuelta hasta hoy en que los embates de una época contradictoria y difícil, quizá fugaz e inasible, nos sigue rondando y nos continúa invitando e incitando acerca de la naturaleza y la función del arte en nuestras sociedades latinoamericanas. Un largo camino se ha recorrido desde los enunciados de Hegel[15] en torno a la muerte del arte, hasta las reflexiones críticas del pensador norteamericano Arthur Danto[16] en sus análisis de la posmodernidad que la ubica hacia la década de los 60's del siglo XX. En este largo trayecto de más de cien años, la obra de arte y los procesos creativos se han visto enfrentados a multiplicidad de fenómenos socio-económicos y políticos, que han hecho del arte un escenario de conflictos, de disputas, de interpelaciones, de especulaciones y cuestionamientos.

El debate en torno a la mercantilización de la obra de arte y el surgimiento de las llamadas "industrias culturales" que desde la escuela de Frankfort esgrimieron pensadores como Horkheimer y Adorno[17], no hicieron más que poner en evidencia las implicaciones del capital en todas las esferas de la vida cotidiana, eso que Habermas[18] deno-

---

13 Ponencia presentada en Foro Los artistas del Ejido en el Museo de la Ciudad, Museo Metropolitano de Quito, Quito-Ecuador, 2005, a propósito del debate surgido ante la posibilidad de ser desalojados de ese sitio por las disposiciones gubernamentales de re-ordenamiento de los espacios públicos de la ciudad y ante los cuestionamientos que no los consideran como artistas.

14 Eco, Humberto. *La definición del arte.* Editorial Martínez Roca, Barcelona, 1970

15 Hegel, Wilhelm Friedrich. *Lecciones de estética.* Editorial península, Barcelona, Vol I, 1989, Vol II, 1991

16 Danto, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia.* Paidós, Barcelona, 1999

17 Adorno, Theodoro, Horkeimer, Max. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos.* Editorial Tratto, Madrid, 1998, 3º edición. También se puede consultar, Adorno, Teodoro. "La industria cultural", en: Barbero, Jesús Martín; Silva, Armando, compiladores, *Proyectar la comunicación.* Tercer Mundo Editores, Santafé de Bogotá, 1997

18 Habermas, Junger. *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos.* Ediciones Cátedra, Madrid, 1997

minaría como la “colonización del mundo de la vida”. Ese debate, en torno a si la obra de arte puede o no ser comercializada, cruzado por interrogantes como ¿Por qué aun médico no se le cuestiona que venda sus servicios, pero a un artista si se le condena?, o ¿Dejó de ser artista Van Gogh cuando sus girasoles fueron vendidos por 56 millones de dólares hace apenas unos cuantos años? para muchos está superado; para otros, continúa siendo parte de las reflexiones en torno a la relación capitalismo – producción artística.

Por otra parte, y para el mundo occidental específicamente, la rebeldía de los impresionistas franceses llevaría a sacar el arte de las aulas de clase de las academias y de los salones legitimadores de lo que muchos consideraban como la expresión de la burguesía de la época. Este quiebre en la historia, sería de capital importancia para los desarrollos posteriores que el arte alcanzaría a todo lo largo del siglo XX, en algunos casos cada vez más vinculándose con la realidad cotidiana de la gente.

La propuesta de la Bauhaus en Alemania, de estetizar la vida cotidiana con objetos que cumplieran una doble función, utilitaria y a la vez estética, llevaría a acortar la distancia planteada por las vanguardias modernistas, entre el productor, la obra y los espacios de presentación de la misma. Los happenings, como acciones preformativas de interpelación de la realidad, realizados en espacios abiertos de las ciudades, propiciaría la combinación de diferentes expresiones creativas como la danza y el teatro con la pintura, dándole a los espacios llamados públicos una importancia capital en términos de la relación obra-espectador y del consumo del arte como tal.

Los muralistas mejicanos a comienzos del siglo XX, irrumpieron con la historia de su tierra en las paredes, con una postura política que intentaba darle al arte la función social de enseñarle a las masas los fundamentos de la identidad forjada al calor de diversas luchas y reivindicaciones socio-culturales.

La irrupción del llamado “arte popular” le dio una nueva dimensión al análisis de la producción creativa. La dicotomía construida en la racionalidad occidental entre arte culto o elaborado y el arte popular, es decir entre lo culto y lo inculto, es más entre civilización y barbarie, produjo un cisma tal que la concepción de arte venida desde la iglesia católica misma en el siglo XV, pasando por las cortes feudales hasta instalarse en los grandes salones de la burguesía europea de finales del siglo XIX, no pudo más que hacer crisis, ante la presencia de formas, productos y maneras de hacer surgidas de sectores marginalizados, pero no por ellos carentes de sensibilidad y creatividad

y expuestas, comercializadas o intercambiadas en los más disímiles espacios abiertos y cerrados. Néstor García Canclini[19] en su estudio acerca de las culturas híbridas nos muestra un panorama interesante y polémico en ese fecundo escenario de creación y producción llamado las artesanías.

Quedan latentes en estos primeros trazos los interrogantes acerca de ¿quién determina, define y legitima lo que llamamos arte?, y ¿son acaso artistas los artistas del Ejido[20]?

## ¿Espacio público, espacio de "lo público" o espacio de los públicos?

Una primera consideración en este aparte, no exenta de polémica, puede ser el considerar que lo que comúnmente se ha llamado espacio público, y más desde una visión estatal, en nuestras sociedades Latinoamericanas, parte de la diferenciación entre la vida pública y la vida privada, es decir, entre la administración del espacio por parte del Estado y la vida cotidiana de la sociedad en sus intimidades, en el mejor sentido funcionalista de la planeación urbana.

Sin embargo, podríamos plantear, ¿qué es lo público del espacio? Desde esta perspectiva, "lo público" lo constituyen las relaciones sociales y las prácticas culturales que se realizan en esos espacios que el desarrollo urbano moderno definió como "áreas comunes": la calle y los parques. Así las cosas, el espacio, más allá de sus características físicas, es un constructo social e histórico, tan cambiante como las culturas, tan dinámico como las tradiciones y tan complejo como las identidades. Lo que tiene de público un espacio, no es solamente la reglamentación que el Estado pueda hacer de un sitio determinado, cuentan también los usos sociales que en él se desarrollen como lugares de encuentro y socialización de las experiencias, como sitios de comunicación, como escenarios de diversas disputas, tensiones, conflictos pero también negociaciones y concertaciones de la vida colectiva.

---

19 García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Editorial Grijalbo, México, 1990

20 Parque representativo en la ciudad de Quito en dónde desde hace 25 años un grupo de artistas decidió tomarse ese lugar para presentar y vender sus obras en franca oposición a las galerías de la época que determinaban quienes eran y quienes no eran artistas.

Lo público del espacio entonces, pasa por los imaginarios y las representaciones que de ellos construyen quienes los utilizan, pasa también por las negaciones y/o afirmaciones que de él se hagan y podríamos decir que pasa también por las legitimaciones que se elaboren de acuerdo a la lucha de intereses socio-culturales. En este sentido, lo público de un espacio se convierte como diría Pierre Bourdieu[21] en un "campo", donde la conflictividad es constitutiva del mismo, o como en la visión de Inmanuel Wallesrtain en un "campo de batalla cultural"[22].

Pero lo público obviamente no es homogéneo, se abre en múltiples aristas, que hacen de él un lugar polisémico, de variadas y diversas lecturas e interpretaciones, dependiendo de la lupa que lo observe. Esta pluralidad, nos reclama tener que considerar lo público en plural, es decir "los públicos". ¿Serán entonces los espacios de la ciudad espacios de los públicos? De ser así, vale la pena considerar ¿quién o quienes y bajo qué intereses organizan los espacios de la ciudad para los públicos?

No hay que olvidar que ese interesante y problemático fenómeno de la modernidad y la modernización llamado proceso de urbanización, acelerado sin más en la segunda mitad del siglo XX, produjo también la regulación de los espacios, la normatividad sobre los mismos y diseñó las maneras de habitarlo, es decir –desde una perspectiva foucoltiana[23]–, la modernidad espacial disciplinó la vida en lo público y lo privado. La irrupción de prácticas como las artísticas, de alguna manera ha contribuido a la desestructuración de un orden impuesto y hegemónico, que en muchas ocasiones no permite nada más allá de los marcos de su rigidez. Ya Félix Guattari lo señalaba al plantear que "toda la cuestión del socius es impedir que los flujos del deseo se desparramen"[24] y como muchos de esos deseos desparramados, el arte re-configura y problematiza las espacialidades.

---

21 Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Editorial Taurus, Madrid, 1998

22 Wallerstain, Inmanuel.. "La cultura como campo de batalla ideológica del sistema-mundo moderno", en Castro-Gómez, Guardiola-Rivera y Millán de Benavides (editores), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial.* Bogotá: Instituto Pensar/Centro Editorial Javeriana, 1999

23 Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Siglo XXI editores, Madrid, 1976

24 Citado en Piccini, Mabel. "Territorio, comunicación e identidad –apuntes sobre la vida urbana-", en: Carrión, Fernando; Wollard, Dörte (compiladores), *La ciudad escenario de comunicación.* FLACSO, Quito, 1999, página 144

Para Mabel Piccini[25], "la metrópoli contemporánea es la metáfora privilegiada de la experiencia del mundo moderno" y siguiendo a Roman señala que en la ciudad convergen tres crisis: 1) de representación de nuestro conflicto social, 2) de la urbanidad, es decir, de las formas de sociabilidad ligadas tradicionalmente al hábitat urbano y 3) de las formas instituidas de la comunicación social, de intercambio político, del espacio público y de la re-presentación política.

Podríamos acaso preguntarnos ¿cómo se dan en la actualidad las relaciones entre los públicos y el arte en los espacios de la ciudad?

## 3. El espacio público: un lugar de la memoria y de la construcción de sentidos

Marc Augé[26], en su interesante trabajo acerca de los lugares plantea que estos se pueden categorizar como "lugares de identidad, de relación y de historia" y las implicaciones que estos tienen tanto en la construcción de identidades como en los procesos de apropiación de los mismos. Problematizando lo anterior, el mismo autor a trabajado en torno a los sitios de tránsito como los terminales terrestres y aéreos en dónde las relaciones que en ellos se dan son tan efímeras que no permite construcciones fuertes y a estos espacios los ha denominado "no lugares".

Por su parte, Leroi Gourhan[27] argumenta que el espacio que se habita se organiza, no sólo obedeciendo a una necesidad técnica, sino que como el lenguaje, expresa de manera simbólica un comportamiento globalmente humano, recalcando la construcción de sentidos que los espacios producen en los seres humanos.

Estas dos perspectivas nos permiten apuntar en torno a la importancia que espacios como el parque de El Ejido en Quito, o el parque del peñón en Cali con todas sus prácticas socio-culturales, le confieren un significado a la ciudad. No basta en este sentido, reconocer prácticas específicas, como la de los artistas que allí muestran y comercializan sus obras, como estampas "típicas" de la ciudad, pero también sus propuestas plásticas que van más allá de las imágenes

---

25 Piccini, Mabel, op cit, página 128

26 Augé, Marc, "Los no lugares: espacios del anonimato, una antropología de la modernidad", en: *Comunicación y sociología*. Editorial Gedisa, Barcelona, 1996

27 Se puede consultar, Leroi-Gourhan, André. *El gesto y la palabra,* Ediciones Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971.

"para turistas". Es necesario avanzar en la reflexión en términos de los significados y las implicaciones que el grupo de productores culturales allí asentados cada fin de semana, le da al lugar y por ende a la ciudad que contiene a ese lugar.

Es decir, ¿qué implicaciones tiene para el consumo cultural de Quito –o de otras ciudades Latinoamericanas– las muestras semanales de estos artistas del parque? O mejor ¿qué podría significar en términos simbólicos que los artistas del ejido dejen de exponer sus trabajos en este espacio?

Si como decía anteriormente que el espacio público es un constructo socio-cultural, la presencia de estos creadores seguramente está contribuyendo a una memoria de lugar con la cual el parque se ha ido haciendo así mismo y con la cual los artistas se han configurado como sujetos individuales y colectivos cargados de una historia particular.

El espacio de los públicos crea memorias y sentidos de existencia, posibilita la re-invención permanente de los mismos y hace que la vida fluya, en una suerte de dinámica en dónde las retinas se afectan, afectando a su vez los recuerdos.

## 4. El arte: interpelando la ciudad

El llamado arte público, aquel que se produce para ser observado, disfrutado y consumido por el transeúnte desprevenido en espacios abiertos, nos coloca de cara a percibir y sentir el espacio de otra manera. El desarrollo de este arte, en muchos casos fundamental le ha dado a las ciudades una connotación distinta para que estas sean habitadas.

Por otra parte, el arte en el espacio de los públicos, crea una relación directa entre la obra y los espectadores, desmitifica las nociones y visiones de un arte producido en la oscuridad del misterio de la creación y lo coloca de frente a la vida cotidiana de la gente, que entre retozos de infantes y el disfrute de comidas, van también consumiendo las imágenes desde aquellas bucólicas de una ciudad que se representa así misma, hasta las abstractas que nos increpan la imaginación como sucede en el parque del Ejido.

¿Qué les están diciendo este conjunto de obras y autores a unos públicos que pasan, miran, compran o son indiferentes a la explosión de formas y colores cada sábado y domingo de las semanas? ¿Podremos considerar que estos productos van más allá que su exposición para la venta y están por un lado formado públicos y por otro llamando la atención en torno a las condiciones de producción y creación de los artistas de una ciudad?

Ninguna obra de arte ha transformado una sociedad, pero muchas de ellas sin han transformado el mundo personal de quienes se han enfrentado a ellas. Seguramente ese podrá ser uno de los tantos valores de la obra en el espacio de los públicos.

## 5. El espacio de los públicos o losescenarios de la creatividad

El espacio de los públicos es un espacio de creatividad entendida esta no solamente desde la producción artística, sino, desde las relaciones sociales y el complejo entramado de interacciones que la ciudad propicia en estos lugares de encuentro, socialización, intercambios culturales, conflictividades y negociaciones.

Lo cultural de la vida social, que va más allá del arte, encuentra en el espacio de los públicos la posibilidad de re-crearse permanentemente, de re-significarse y mantener la dinámica que es la que la hace permanecer transformándose.

Desde los vendedores ambulantes, los cómicos de los parques, los malabaristas de los semáforos, pasando por los ejecutivos presurosos, los ancianos macilentos en su andar, hasta las manifestaciones de la protesta social, los espacios de los públicos se convierten en crisoles en donde se cocina la vida social a plenitud.

Y allí inmersos, como actores sociales, están los artistas. Si creo que son artistas, que salen al parque a decirle a la ciudad en qué condiciones producen, cuales son sus visiones de la realidad, como están organizados, cómo son desconocidos y re-conocidos, cómo interpelan la retina de una ciudad que no puede ser indiferente y como hacen para que sus productos sean vendidos y no por ello dejen de ser productos de la creatividad, ni ellos dejen de ser creadores de esos productos.

La ciudad en su fascinante complejidad, nos plantea el reto de responsabilizarnos con los espacios que habitamos y hacer de los espacios de los públicos lugares para concertar con el Estado el diseño de políticas, que no deben ser unilaterales, que deben consultar con el quehacer y el sentir de la gente, que deben dar respuestas a las demandas culturales que se construyen en la vida cotidiana y que deben acercar al Estado con la sociedad.

Sólo me quedan interrogantes que quisiera compartir como una última reflexión:

¿Cuál es la función social de los artistas y el arte en una ciudad diversa y múltiple en sus expresiones culturales como Quito?

¿Quiénes, de que manera y en qué lugares se está legitimando el trabajo de los creadores de esta ciudad?

¿Cómo los espacios de los públicos se pueden convertir en verdaderas ágoras para la reflexión de la sociedad?

Y a los artistas del Parque del Ejido, proponerles que el último domingo de cada mes, no solamente expongan sus productos, sino que muestren los procesos de producción para que los públicos se acerquen mucho más al acto creador.

## Bibliografía


Augé, Marc. "Los no lugares: espacios del anonimato, una antropología de la modernidad", en: *Comunicación y sociología.* Editorial Gedisa, Barcelona, 1996

Adorno, Theodoro, Horkeimer, Max. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos.* Editorial Tratto, Madrid, 1998, 3ª edición. También se puede consultar, Adorno, Teodoro. "La industria cultural", en: Barbero, Jesús Martín; Silva, Armando, compiladores, *Proyectar la comunicación.* Tercer Mundo Editores, Santafé de Bogotá, 1997

Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* Editorial Taurus, Madrid, 1998

Eco, Humberto. *La definición del arte.* Editorial Martínez Roca, Barcelona, 1970

Danto, Arthur C. *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia.* Paidós, Barcelona, 1999

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión.* Siglo XXI editores, Madrid, 1976

García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.* Editorial Grijalbo, México, 1990

Habermas, Junger. *Teoría de la acción comunicativa: complementos y estudios previos.* Ediciones Cátedra, Madrid, 1997

Hegel, Wilhelm Friedrich. *Lecciones de estética*. Editorial península, Barcelona, Vol I, 1989, Vol II, 1991

Leroi-Gourhan, André. |*El gesto y la palabra,* Ediciones Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1971.

Piccini, Mabel. "Territorio, comunicación e identidad –apuntes sobre la vida urbana-", en: Carrión, Fernando; Wollard, Dörte (compiladores), *La ciudad escenario de comunicación.* FLACSO, Quito, 1999, página 144

Wallerstain, Inmanuel.. "La cultura como campo de batalla ideológica del sistema-mundo moderno", en Castro-Gómez, Guardiola-Rivera y Millán de Benavides (editores), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial.* Bogotá: Instituto Pensar/Centro Editorial Javeriana, 1999

## EL ACTO CREADOR COMO PEDAGOGÍA CRÍTICA DECOLONIAL

El proceso humanista de Occidente desarrollado hacia los siglos XV y XVI centrado en la interpretación del mundo por medio de la indagación de la naturaleza y la explicación de los fenómenos como resultado de la observación, dio inicio a lo que Max Weber denominó como "el desencantamiento del mundo", que no fue otra situación que la expulsión de los dioses de la posibilidad de regir los destinos de los seres humanos, expulsados los mitos se creó uno nuevo, potente y eficaz: el mito de la racionalidad y con este la gran narrativa de la representación: el naturalismo que posteriormente derivo en el realismo. La mimesis se convirtió, con el paso del tiempo, en el paradigma que iría a su vez a construir una imagen del mundo, es decir, que la representación y lo representado se correspondieron en una suerte de ecuación indisoluble. Este racionalismo que alcanza su punto máximo con la Ilustración en el siglo XVIII se planteó la separación mente/cuerpo – sujeto/objeto escindiendo al individuo y creando de igual manera la separación entre razón (para la ciencia) y emoción (para el arte) que va a dar como resultado en el siglo XIX la concepción de "…una belleza desinteresada y natural del ámbito del pensamiento, separando la percepción del cuerpo y dando pie a lo que luego se llamó 'arte por el arte', arte independiente de los sujetos, en la esfera supraterrenal, abstracta de la razón." (Lambuley 2005: 275 citado en Quijano Valencia 2008: 147)

Con la invasión del continente Abya Yala como parte de la "era de los descubrimientos",[28] que el relato europeo denominó conquista y llamó a este territorio América, surgió una nueva imagen del mundo permitiéndole a la Europa de entonces convertirse en el centro de un universo que construyó ha imagen y semejanza de sus propios intereses. Este fenómeno lo ha denominado el filósofo argentino Enrique Dussel como eurocentrismo que no es otra cosa que asumir "como punto de partida de la 'Modernidad' fenómenos intra-europeos, y el desarrollo posterior no necesita más que Europa para explicar el proceso" (Dussel 2005: 45).[29]

---

28 Inmanuel Wallerstein (1992) considera que esta era no fue un hecho aislado de todo el proceso de expansión del capitalismo que denominó sistema mundial moderno y al que Walter Mignolo (2003) hace la precisión al indicar que fue un sistema mundo fundamentado en los procesos de colonización y en la colonialidad que denomina como "el lado oscuro de la modernidad".

29 Para este pensador Europa se convierte en una invención ideológica que

Este eurocentrismo produjo tres tipos de colonialidad que han permanecido en el tiempo transformándose y adaptándose: la colonialidad[30] del poder, del saber y del ser reproduciendo esquemas de representación, movilizando simbologías para la dependencia, afincando el patriarcalismo, manteniendo la heterosexualidad como única opción viable, consolidando un sistema capitalista de producción de bienes materiales y simbólicos y construyendo "otredades" que margina, racializa y discrimina.

En este sentido el proyecto moderno se corporeizó, se hizo cuerpo, en la anatomía de los sujetos que paulatinamente fue sometiendo y explotando y a su vez fue colonizando, en la medida que creó los dispositivos de poder/saber suficientes y necesarios para el control de las subjetividades. A pesar del proceso de secularización la iglesia ha tenido –y tiene- una influencia fundamental en la concepción de esa corporalidad al considerar el cuerpo como pecaminoso, sucio y proclive a los desmanes de la sexualidad. Un territorio que hay que mantener a raya mediante el ejercicio de la moralidad.

La colonialidad del ser ha caminado también por el sendero de reducir la representación de la realidad a la fidelidad que hay que tener con ella. En este sentido, el sistema educativo oficial nos enseñó a ver la realidad "tal cual es" impidiéndonos con esto la capacidad de "imaginarnos realidades" o mejor "inventar o crear realidades" que puedan interpelar la naturalización que se ha hecho históricamente de esa realidad. El arte se convirtió así mismo en un dispositivo para vehicular las narrativas de dominación que desde la iglesia con su proyecto evangelizador se constituyó en la punta de lanza del proceso colonizador. Las imágenes religiosas del período colonial, dan cuenta de la exacerbación de un realismo intimidatorio, abigarrado, elaborado para la negación del mundo contingente, estructurado como un texto para ser leído en aras de la redención que nos fue dado como expresión de la creación de los artistas.

Una narrativa del arte como la capacidad innata y sobrenatural para hacer y representar también se instaló como sistema de exclusión, deter-

---

"(…'rapta' a la cultura griega como exclusivamente 'europea' y 'occidental'), y pretende que desde la época griega y romana dichas culturas fueron el 'centro' de la historia mundial" (Dussel 2005: 43-44).

30 La colonialidad se concibe como una estructura de poder que regula a la naturaleza y a los sujetos y sus subjetividades, controla el sistema productivo y los individuos que participan de él y racializa la sociedad en un sistema clasificatorio fundamentado en principio en el color de la piel y posteriormente en la idea de raza. Este patrón de poder no ha sido igual en todas las épocas pero ha tenido la capacidad de adaptarse para continuar su re-producción hasta nuestros días. Al respecto han discutido Aníbal Quijano (2001), Walter Mignolo (2000) y Nelson Maldonado Torres (2006) entre otros.

minando quienes tenían el talento para producir imágenes –preferencialmente de un realismo abrumador– tal como lo concebía el filósofo Immanuel Kant en su "Crítica del juicio" al expresar que "El genio es el talento (don natural) que da al arte su regla. Como el talento o el poder creador que posee el artista es innato, y pertenece por tanto a la naturaleza, se podría decir tambien que el genio es la cualidad innata del espiritu *(ingenium)*, por la cual la naturaleza da la regla al arte" (Kant 1998: 123), una concepción de artista que determinó la ruta de los elegidos para la creatividad y en consecuencia construyó la imposibilidad de hacer del acto creativo una aventura accesible a cualquier ser humano. Por este camino Hegel consideraba que "América se ha revelado siempre y sigue revelándose impotente tanto en lo físico como en lo espiritual." (Hegel 1994: 71) significando –desde la perspectiva del arte como cultivo del espíritu- la evidente incapacidad de ser creativos. Se configura así una geopolítica de los talentos y de la creatividad, colocando los "espíritus elevados" en lugares específicos del planeta, ese lugar del cual este pensador precisó al considerar que la civilización recorre el mismo camino del sol.

Desde esta perspectiva arte y creación fueron asociadas asignándole al sujeto creador la realización de obras u objetos de arte, de esta forma el acto creador pasó a ser el escenario privilegiado de quienes alcanzaron el difícil, enigmático y exclusivo estatuto de artista. La otra clasificación que la modernidad incorporó dentro de su taxonomía fue la de "arte culto" para diferenciarlo de esas prácticas "bárbaras" cuyo trabajo artesanal o manual carecían de la calidad, creatividad y desarrollo técnico de las artes mayores. Esta narrativa ha hecho parte de la forma como hemos sido educados valorando unas producciones y descalificando todo aquello que se dio en llamar en el siglo XX "arte popular" caracterizado por ser mal elaborado, feo, sin estética, kitch, vulgar y sin gusto alguno.

## El acto creador como pedagogía emancipatoria

Si asumimos que el acto creador significa la posibilidad de reflexionar críticamente en torno a la realidad y las problemáticas que la constituyen, tal actitud nos enfrenta a tener necesariamente que develar todos aquellos aspectos que han configurado en nuestras subjetividades las condiciones para la negación, la discriminación, la racialización y el mantenimiento de estructuras de poder jerarquizadas y autoritarias, que nos inmovilizan en la capacidad de pensarnos la sociedad y enfrentar decididamente las desigualdades en todos los órdenes de la vida diaria. Esta consideración nos lleva a comprender el

acto creador como una forma de emancipación para la vida, es decir, que es imperioso desatar las amarras mentales que nos atan a las narrativas eurocéntricas, para dar paso a la valoración de lo que somos, tenemos, hacemos, pensamos y vivimos.

El acto creador debe convertirse en una pedagogía, es decir, en la reflexión permanente acerca de lo que nos constituye, de la forma como está estructurada nuestra sociedad, para emprender el ejercicio consciente y decidido de decolonizarnos, de atender al hecho que "hablar de de-colonialidad es visibilizar las luchas en contra de la colonialidad pensando no solo desde su paradigma, sino desde la gente y sus prácticas sociales, epistémicas y políticas..." (Walsh 2005: 24), y en consecuencia "…apuntar hacia la construcción de re-existencia que la concibo como las formas de re-elaborar la vida auto-reconociéndose como sujetos de la historia que es interpelada en su horizonte de colonialidad como lado oscuro de la modernidad occidental y reafirmando lo propio sin que esto genere extrañeza, revalorando lo que nos pertenece desde una perspectiva crítica frente a todo aquello que ha propiciado la renuncia y el auto-desconocimiento." (Alban 2007: 5)

La creatividad pasa a convertirse en un hecho que in-surge, es decir que se muestra, devela, cuestiona, problematiza, interpela el orden establecido permitiendo al sujeto creador en cualquier instancia de la vida social asumir el compromiso crítico de precisar su lugar de enunciación reafirmando su condición socio-cultural, étnica, generacional, de género, de opciones sexuales, religiosas, políticas y reivindicar lo local como un acto de re-afirmación de lo que nos es propio o de lo que hacemos propio. El acto creador debe enfrentar los silencios históricos y las estrategias del olvido a las que nos han sometido en aras de construir verdades a partir de las mentiras mejor elaboradas, como también debe re-plantearnos las representaciones que han hecho de nosotros, así como las auto-representaciones que estamos elaborando.

Crear quizá no sea otra cosa que inventarse y representarse a cada instante la vida y las condiciones en que esta se produce, tal vez sea también auscultar los intersticios que nos permitan descentrar la mirada hacia aquellos aspectos que han estado sistemáticamente ocultos en nuestras sociedades.

Si el arte lo podemos considerar como un acto creador que se instale en la ruta de la decolonialidad es porque desde ese lugar específico del hacer y pensar creativamente de igual forma se deben enfrentar todos aquellos factores que hacen miserable la existencia para un gran sector de nuestra sociedad. El arte como acto de reflexión permanente –y no solamente como el hecho de realizar objetos artísticos- debe

contribuir a ensanchar los escenarios de discusión en torno a la exclusión social, la racialización, la violencia genocida, la reafirmación de los estereotipos y el autoritarismo. De lo contrario –y quizá sea válido también- el arte se convierte en un ejercicio narcicista que nos lleva a producir objetos para la auto-satisfacción del campo del arte y todas las contingencias que lo acompañan. Si la decolonialidad nos indica que "la meta no es la incorporación o la superación, tampoco simplemente la resistencia, sino la reconstrucción radical de seres, del poder y saber, es decir, la creación de condiciones radicalmente diferentes de existencia, conocimiento y del poder que podrían contribuir a la creación de sociedades justas" (Walsh 2006: 170) la creatividad que acompaña al arte debe hacer posible seres capaces de sumergirse en las profundidades sociales para desentrañar las lógicas culturales contemporáneas por medio de las cuales circulan las narrativas que promueven la inmovilidad, el hastío paralizador, la indiferencia cómplice y la ceguera social, puesto que "Si bien el arte permite que el sujeto se desarrolle plenamente en sus capacidades perceptivas, reflexivas y productivas, es necesario construir un sentido del arte capaz de generar un pensamiento crítico frente a nuestras realidades contemporáneas, pero igualmente frente a nuestros pasados posibles de ser re-visitados y re-significados." (Albán 2006: 4 – 5)

En este punto vale la pena considerar que el acto creador como pedagogía decolonial implica –casi como una imperiosa necesidad- el desarrollo de la investigación como una actitud que nos amplíe el horizonte de conocimiento de la realidad hacia su transformación como lo planteaba Orlando Fals Borda (1988) y a su vez propicie el agenciamiento de la sociedad en procura de alcanzar mejores niveles de existencia. Con la investigación se deben construir la bases para el desarrollo de una "agencia otra" que haga posible develar "…la matriz colonial, la naturalización de la discriminación racial/étnica y cultural...así como la producción discursiva de subjetividades dominadas/dominantes…" y proporcione, "…desde la experiencia política el desciframiento de prácticas de re-existencia identitaria, política y cultural" (Gómez 2006:14). Investigar en el campo del arte nos obliga a pensar más allá de las técnicas para adentrarnos en temáticas oscurecidas por los colores de la negación como diversos procesos comunitarios, propuestas de vida centradas en la dignificación del ser, escenarios rituales, festividades locales, producciones simbólicas y cosmogónicas, bailes y cantos tradicionales y desde allí atrevernos a producir objetos de arte pero tambien procesos sociales como consecuencia de actos creadores.

En esta medida la investigación estimula la creación puesto que interroga la realidad, la lleva a los límites del cuestionamiento y la presenta para hacer conciencia de lo que en ella sucede, cómo sucede, porque sucede y que hacen los sujetos en escenarios sociales diversos. De esta forma el acto investigativo se constituye en un acto creador, revelador y agenciador de nuevas miradas, de perspectivas que nos inducen a construir nuevos interrogantes y a re-conocernos y re-afirmarnos con las potencialidades y limitaciones de que estamos hechos. El acto creador como pedagogía decolonial desde la investigación nos llama la atención en torno a qué investigar y con qué propósitos, atendiendo al hecho que la investigación no es una actividad aséptica, sino, que está mediada por intereses, es decir, que es una hecho político como quizá lo sea al arte en la medida que asume posturas y plantea opciones.

Por otra parte el acto creador nos debe llevar a reformular las políticas culturales afincadas en el corporativismo y la burocracia cultural, para dar paso a procesos inclusivos, amplios, democráticos para el desarrollo de la creatividad habida cuenta que "De manera implícita la acepción oficializante de políticas culturales alude a organizaciones, normatividades, inversiones económicas, pero no incluye debates de los actores socio-históricos que han promovido y alimentado las diversas expresiones culturales..." (Gómez 2006: 38). Lo decolonial pasa también por reflexionar en cuanto al papel del Estado en los procesos creativos, sean desde el arte o desde otras esferas socio-culturales y se reconozcan los actores que participan en estos, sus prácticas y concepciones frente al acto creativo y sus resultados por cuanto es común en nuestro medio que estas políticas en muchas ocasiones no "incluye las múltiples vivencias y transformaciones de los lugares/ciudades, lugares/regiones, lugares/poblados y las políticas culturales, que aún sin esta denominación, han agenciado los diversos actores sociales que las han alimentado, gestado, luchado y transfigurado"(Gómez 2006: 38)

En este sentido se debe apuntar a construir unas políticas culturales que visibilicen las diferentes esferas de la creatividad y no queden enmarcadas en la ya desgastada concepción que creación es igual a arte y sus productos, más bien exige el diseño de unas políticas que alienten procesos sociales capaces de reafirmar identidades múltiples y propiciar autonomías individuales y colectivas, en donde lo político sea el acto de tomar postura frente a una sociedad que precisa nuevas formas de vida que tramiten la diversidad, las diferencias y las desigualdades estructurales.

Decolonizarse desde lo político significa desaprender para re-aprender de manera distinta, entendiendo que “Desaprender no es borrar, es reconocer escenarios que van más allá de donde nos hemos movido hasta el presente y re-considerar las premisas con las que nos hemos asomado a la ventana del mundo…” (Albán 2006b: 15); implica a su vez desmarcarse de las huellas cuasi indelebles de un proyecto hegemónico de sociedad y colocarse en fuera de lugar para elevar los niveles de conciencia. El acto creador como pedagogía critica decolonial nos reta a desprendernos de las narrativas que nos niegan la existencia y apuntar a re-conocer los procesos antes que encasillarnos en los productos y de esta forma concebir que “Es tiempo, en fin, de dejar de ser lo que no somos” (Quijano 2005: 262)

## Bibliografía


Albán Achinte, Adolfo. *Arte, docencia e investigación*. Ponencia presentada en el IV encuentro "Arte y Educación" organizado por la Institución Educativa la Pamba- Popayán, el 29 de septiembre de 2006

_____ Epistemes "otras": ¿epistemes disruptivas? Ponencia presentada en el seminario "Rupturas epistémicas: narrativas-otras para pensar las identidades negras y de género afro", realizado por el Grupo Afrocolombiano de la Universidad del Valle-GAUV en la celebración de sus 10 años de existencia durante los días 25, 26 y 27 de octubre de 2006, en el auditorio "Germán Colmenares" de la Facultad de Humanidades de la Universidad del Valle- Santiago de Cali, 2006b

_____ ¿Interculturalidad sin decolonialidad?: colonialidades circulantes y prácticas de re-existencia Ponencia presentada en el Seminario Internacional "diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad", Alcaldía Mayor de Bogotá. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional, Bogotá 2007

_____ "El acto creador como pedagogía emancipatoria decolonial", Prólogo a Madrid de Zito Fontán y Palermo, *Cuentan las culturas, los objetos dicen...*, Salta: Ed. Fundación Pajcha, 2008, pp 8-12.

Gómez Cotta, Camilia. Identidades y *políticas culturales* en Esmeraldas y Cali. Estudio de Casos Sobre Organizaciones Afro, Producción Cultural y Raza. Tesis de Maestría en estudios de la cultura con énfasis en Políticas Culturales, Universidad Andina Simón Bolívar – sede Ecuador, Quito, 2006

Dussel, Enrique. "Europa, modernidad y eurocentrismo", en: *La colonialidad del saber.* Edgardo Lander (compilador), Editorial de Ciencias Sociales, La Habana-Cuba, 2005, pp 41 – 56

Fals Borda, Orlando. *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla por la praxis.* Tercer mundo Editores, sexta edición, Bogotá, 1988

Hegel, Georg Wilhelm F. *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal (I).* Ediciones Altaza, Barcelona, 1994

Kant, Emanuel. *La crítica del juicio.* Editores mexicanos unidos s. a. México 1998

Quijano, Aníbal. "La colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander (ed.). Buenos Aires: Clacso, 2001.

Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina", en: *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y Ciencias sociales. Pers-*

*pectivas Latinoamericanas.* Edgardo Lander (compilador), Editorial de ciencias Sociales, La Habana, 2005, pp 216-271

Quijano Valencia, Olver. "Las músicas y sus ofrecimientos analítico/políticos para la nueva geografía de re(ex)sistencias", en *Posibles y plurales. Analíticas para no perder el acontecimiento.* Editorial Universidad del cauca, Serie estudios Sociales, Popayán, 2008

Maldonado Torres, Nelson. "La topología del ser y la geopolítica del saber. Modernidad, imperio, colonialidad." en Schiwy, Freya y Maldonado Torres, Nelson (eds.) *(Des)colonialidad del ser y del saber (vídeos indígenas y los límites coloniales de la izquierda ) en Bolivia.* (Buenos Aires: Ediciones del Signo and Globalization and the Humanities Project Duke University), 2006

Mignolo, Walter."Diferencia colonial y razón postoccidental," en *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina.* Bogotá: Instituto Pensar/Centro Editorial Javeriana, 2000

Mignolo, Walter. *Historial locales / Diseños globales.* Madrid: Akal, 2003.

Walsh, Catherine. "De-colonialidad e interculturalidad: reflexiones (des)de proyectos políticos epistémicos", en. *Modernidad y pensamiento descolonizador. Memorias seminario internacional.* Mario Yapu (compilador), Universidad par la Investigación estratégica en Bolivia U-PIEB, La Paz, 2006, páginas 169 – 183

Wallerstein, Inmanuel. "Creación del sistema mundo" en *Un mundo jamás imaginado 1492 – 1992* .Santafé de Bogotá, Ministerio de Educación Nacional-Santillana, 1992

# ARTE, DOCENCIA E INVESTIGACIÓN[31]

## La representación en el mundo moderno occidental

Cuando en 1498 Leonardo Da Vinci terminaba de pintar su famosa Gioconda conocida también como la Mona Lisa, Cristóbal Colón pretendiendo llegar a la India ya había arribado a las tierras que fueron llamadas como Indias Occidentales que le ofrecerían al imperio español uno de los más preciados metales para sostener sus guerras en la Europa de entonces: el oro. Pero este metal que en el proceso de manipulación de las comunidades originarias se constituía en fuente de desarrollo de formas y símbolos, rituales y ceremonias, solo tuvo valor, en el proceso de conquista del europeo, no como producto cultural, sino, como fuente de riqueza y poder. De esta forma imágenes de todo tipo trabajadas en oro fueron fundidas para satisfacer las necesidades de la corona.

Alberto Durero, el pintor y grabador alemán del renacimiento, reconocería con asombro que muchas piezas llevadas a Europa desde América por su factura podrían considerarse como obras de arte. Otra apreciación tendría Humbotl quien las consideraría solamente como material etnográfico en sus investigaciones en tierras americanas.

El renacimiento del siglo XV y XVI en Italia, surgido sobre la base de un capitalismo mercantil en ascenso, daría las pautas para la construcción de dos referentes que fueron capitales en el desarrollo del arte y que se convertirían en paradigmas del proyecto moderno occidental y su sistema de representación: 1) el sentido de lo bello asociado al desarrollo de la perfección como imitación de la naturaleza y 2) el surgimiento de la individualidad creadora de obras originales realizadas por la genialidad, considerada como talento dado por la naturaleza. Se había instaurado así la relación del arte con lo bello y de su producción con condiciones individuales excepcionales.

En todo este proceso y a pesar de las implicaciones de la presencia de América en el escenario mundial, Europa construyó su identidad sobre la base de la negación de aquello que en su expansión por el mundo iba incorporando, como el legado de las culturas musulma-

31 Ponencia presentada en el IV encuentro "Arte y Educación" organizado por la Institución Educativa la Pamba- Popayán, el 29 de septiembre de 2006

nas, árabes, africanas, turcas e indoafroamericanas para construir una noción de la Europa moderna como una invención ideológica, que en palabras de Dussel "(…'rapta' a la cultura griega como exclusivamente 'europea' y 'occidental'), y pretende que desde la época griega y romana dichas culturas fueron el 'centro' de la historia mundial" (Dussel 2005: 43-44). A esta visión, este filósofo argentino la llamará "eurocentrismo" en tanto que "indica como punto de partida de la 'Modernidad' fenómenos intra-europeos, y el desarrollo posterior no necesita más que Europa para explicar el proceso" (Dussel 2005: 45). Se crea de esta manera un universal imposible de haber existido antes de 1492 época en que se inicia el despliegue del sistema mundo como lo denomina Immanuel Wallerstein para quien "los descubrimientos fueron parte integral de la creación del sistema mundial moderno, en la medida en que solucionaron los dilemas de las clases y las instituciones dominantes de Europa. Como solución funcionaron admirablemente, poniendo freno en muy poco tiempo a la desintegración de Europa y a la difusión del igualitarismo" (Wallerstein 1992: 209).

Con esta centralidad, el mundo europeo occidental desplegaría todo su poder en estas tierras originándose con esto la confrontación entre civilizados y bárbaros, binarismo fundamental para plantear una supremacía en todos los órdenes, entre otros el cultural.

El nuevo mundo se iría conformando sobre la base de la imposición de la visión, normas y costumbres del viejo mundo. Las imágenes de la iglesia católica que fueron fundamentales en el proceso de conquista, llegaron primero con la cruz portada por los misioneros-soldados, luego por todas las obras de arte importadas y las que se realizaron en tierras americanas, no con otro objetivo que el control cultural y mental de los individuos que debían ser evangelizados a cualquier precio para ser redimidos. La colonia, como momento de consolidación del imperio español en América, marcaría una huella indeleble desde el sistema administrativo, pero también permeando todo el sistema simbólico de quienes con otras lógicas coexistían en la complejidad socio-cultural que se iba configurando: indígenas y negros.

Las producciones materiales del nuevo mundo, muy difícilmente pudieron ser reconocidas en su verdadera dimensión como creaciones de sujetos que daban cuenta de mundos con maneras de ser y estar distintas a la occidental europea. De los bárbaros no podía salir nada más que superstición, brujería e irracionalidad representada en objetos extraños, tejidos alucinantes y estatuas de piedra misteriosas.

Este sistema de control por la vía de las imágenes, entre otros aspectos, es lo que el sociólogo peruano Aníbal Quijano ha denominado

"colonialidad del poder" definida como el proceso en el cual Europa bajo su hegemonía concentró "el control de todas las formas de control de la subjetividad/intersubjetividad, de la cultura, y en especial del conocimiento, de la producción de conocimiento" (Quijano 2000: 1-2).

Es en este punto en donde considero pertinente volver la mirada hacia la concepción de arte que heredamos y que configuró un paradigma que nos colocó de cara a un tipo específico de belleza y a un tipo específico de perfección.

Desde esta perspectiva nuestra historia ha estado permeada por las reflexiones que en la estética se han hecho como el estudio de lo bello, teniendo en cuenta la larga trayectoria colonial que ha signado nuestras temporalidades. En este sentido quizá valga preguntarse si la "diferencia colonial" categoría acuñada por Walter Mignolo (2000)[32] para explicar los procesos diferenciados del colonialismo, nos permitirá re-definir nuestras propias rutas de creación histórica y podamos considerar que nuestras producciones culturales, artísticas y estéticas han tenido valor por si mismas y no solamente por la mediación y legitimación que puedan haber tenido o no por la visón eurocentrica. Este punto va a ser clave para pensarnos los procesos de investigación artística, en donde el contexto tendrá que jugar un papel importante.

La visión crítica que he expuesto no significa negar los aportes que el mundo occidental ha ofrecido; más bien es el llamado a re-visitar críticamente nuestra propia historia y reconocer que ha habido sistemas de representación con sensibilidades, expresiones, manifestaciones y producciones que no necesariamente se han correspondido con la noción de arte como cultivo del espíritu y habilidad natural de las genialidades que fue tan cara al proyecto moderno ilustrado occidental, como sistema de jerarquización entre artes cultas y las manifestaciones de la barbarie.

En nuestra contemporaneidad, debemos igualmente incorporar tanto las culturas populares con sus estéticas, como las nuevas tecnologías que abren otros horizontes de creación y producción. En este sentido cabe la pregunta por lo que nos corresponde hacer y reconocer en esta parte del planeta llamada América Latina no tanto como para construir un localismo radicalizado, sino, para autoafirmarnos como lugar particular, contradictorio, en proceso constante de formación,

---

32 Este autor precisa que "la diferencia colonial permite entender la densidad diacrónica y la constante re-articulación de la diferencia colonial aún hoy, en un mundo regido por la información y la comunicación y por un colonialismo global que no se ubica en ningún Estado-Nación en particular" (Mignolo 2000: 20).

diferenciado en su historia y en sus concepciones de mundo y lograr establecer un diálogo equitativo con todas las culturas planetarias.

Pero no solamente asumir ese diálogo como necesidad del multiculturalismo, sino, tener plena conciencia de las condiciones en que se produce el diálogo de cara a imaginar sociedades interculturales en las que no basta el reconocimiento de las diferencias y las diversidades, sino que también cuentan los procesos históricos en que fueron construidas esas diferencias y avanzar también hacia la visivilización de las desigualdades de todo orden, quizá sea perentoria, siguiendo a Freire "la necesidad de la radicalidad de un diálogo, como sello de la relación gnoseológica y no como simple cortesía (Freire 1993:3).

Si bien el arte permite que el sujeto se desarrolle plenamente en sus capacidades perceptivas, reflexivas y productivas, es necesario construir un sentido del arte capaz de generar un pensamiento crítico frente a nuestras realidades contemporáneas, pero igualmente frente a nuestros pasados posibles de ser re-visitados y resignificados. Quizá de esta manera, los sistemas de control de las subjetividades que se han venido conformando desde nuestra confrontación con Europa, sean cuestionados desde un arte no tanto como sistema de representación, sino como sistema de interpelación critica de nuestras realidades, decolonizando el sujeto creador y colocándolo en la ruta de autoafirmarse por lo que le corresponde en su propio lugar, sin tener que acudir a la negación de lo que somos, por la pretensión de ser como otros han querido que seamos históricamente.

Un proceso decolonial desde el arte, entendido lo decolonial como lo plantea Catherine Walsh, como aquello que "encuentra su razón en los esfuerzos de confrontar desde 'lo propio' y desde lógicas – otras y pensamientos – 'otros' a la deshumanización, el racismo y la racialización, y la negación y destrucción de los campos – otros del saber" (Walsh 2005: 24), implica la revisión de paradigmas instaurados desde una hegemonía eurocentrica que determinó que era arte y que no lo era, construyendo espacios de legitimación que a su vez han servido como escenarios de marginalización. Un ejercicio de educación artística, o de educación por el arte o mejor aún de educación con el arte, debe pasar por conocer críticamente la historia, ampliar los horizontes del arte más allá de lo bello y autoafirmar las subjetividades contextualizándolas en los espacios a los que pertenece, e impedir con esto lo que Freire llamó "la burocratización de la mente" (Freire 1993: 8).

Desde esta perspectiva, el diálogo con lo universal o lo global tendrá características diferentes a tener que asumir la globalización como un proceso en el cual nuestras creaciones y producciones artísticas

lleguen en condiciones de minorización ante los patrones culturales y estéticos hegemónicos.

Vale la pena en este punto de la reflexión preguntarse por lo político que constituye al arte, como escenario de disputas, confrontaciones, posicionamientos, maneras múltiples de enfrentar una realidad; el arte, parafraseando a Wallerstein (1999), como un "campo de batalla", en el que el sujeto se confronta consigo mismo y con su entorno, haciendo de este hecho un acto político en el sentido que construye su propia autonomía inmerso en un contexto específico que lo afecta, se enfrenta a sus dudas, explora sus sensaciones, determina sus límites y sus posibilidades y decide cómo plasmar creativamente a través de formas y colores en pintura, movimientos en la danza, sonidos en la música, frases que se hilvanan en la prosa o en la poesía o imágenes que se construyen en la realidad virtual. De esta forma, se le sale al paso a eso que el maestro Luís Camnitzer ha argumentado en torno a que "Hacer arte de acuerdo a los cánones hegemónicos cementa la unidireccionalidad de la información, no es una forma de crear, sino una forma más refinada y compleja de consumir" (Camnitzer 1995: 30).

Como perspectiva decolonizadora, se debe entender que lo artístico no es únicamente el ámbito de la armonía, el solaz y la mera contemplación como quizá estamos acostumbrados a entenderlo, el arte y lo artístico "no desconoce lo violento, tampoco prescinde del miedo; por el contrario frente a ellos toma una posición que permite su comprensión y asimilación que los convierte en tragedia o en comedia, en denuncia o reconocimiento…" (Ministerio de cultura 2000: 69), así las cosas, la realidad se transforma en la mirada del creador que reinventa la vida cuestionándola y de cuyo ejercicio el sujeto creador no puede permitirse salir incólume y por consiguiente el entorno sociocultural debe igualmente verse afectado. Coincidimos en este punto con el maestro Camnitzer cuando afirma que "el sentido de lo artístico no está dado en unos objetos, en unas obras o en unas acciones, sino que es una compleja red de significaciones tejidas desde tramas y lógicas diversas, como los sistemas simbólicos, las relaciones económicas, las relaciones sociales y las experiencias personales y sociales, entre otras" (Camnitzer 2000: 109).

Comprender el arte hoy, en toda la complejidad de nuestros tiempos, supone considerarlo como un sistema de interpretación e interpelación de la realidad y como un sistema de comunicación que haga inteligible esa realidad problematizándola y no como el resultado de la ejecución de técnicas puestas al servicio de si mismas. No es fácil definir lo que es el arte en la actualidad, pero si es pertinente asu-

mir lo artístico como un acto creador desde diversas posibilidades expresivas, que hagan del sujeto un detonador de oportunidades para incidir en la realidad y afectarla con las propuestas que se ejecuten. El arte como proceso socio-cultural va más allá del arte como productos e implica poder construir nuevas miradas acerca de los contextos en el que la creación tiene lugar.

## II. La docencia artística: ¿un ejercicio emancipador?

El mundo occidental estuvo por mucho tiempo influenciado por la creencia de que el arte era producto del genio creador. El filósofo Immanuel Kant en su "Crítica del juicio" expresó que "El genio es el talento (don natural) que da al arte su regla. Como el talento o el poder creador que posee el artista es innato, y pertenece por tanto a la naturaleza, se podría decir tambien que el genio es la cualidad innata del espiritu *(ingenium)*, por la cual la naturaleza da la regla al arte" (Kant 1998: 123), reconociendo que la creación es una determinación de la naturaleza encarnada en ese sujeto excepcionalmente dotado por ella. El fantasma del genio ha permanecido y se interiorizó en nuestras mentes, estableciendo una distancia inmensa entre el sujeto corriente y cotidiano para quien la posibilidad de crear le quedó absolutamente negada.

En cuanto a relacionar el arte con lo bello, la estética ha jugado un papel fundamental en las reflexiones en torno a este resultado de la representación. En este sentido, en nuestro sistema educativo ha habido una asociación mecánica entre arte y estética construyendo una equivalencia que conduce a crasos errores a la hora de definir la enseñanza artística en los centros e instituciones educativas.

En muchos casos se configura la asignatura de educación estética y lo que se realiza en ella es el proceso de enseñanza de las técnicas de diversas manifestaciones artísticas. En otros la enseñanza artística asume lo bello como un fin en si mismo y las técnicas se colocan al servicio de alcanzar esta meta como el logro fundamental. En ambas situaciones se corre el riesgo de asumir la enseñanza artística desprovista de las necesidades del sujeto que la recibe y aislada del contexto socio-cultural en el que se suceden estas prácticas, descontextualizando los aprendizajes en procura de alcanzar niveles de universalidad con los referentes eurocéntricos que ya señalé.

El debate en torno a si deber ser educación artística más que formación artística pasa por considerar cuál es el énfasis en el que se está

planteando una propuesta en la enseñanza del arte, si está en la formación integral del sujeto centralizando la enseñanza-aprendizaje en el fortalecimiento de su ser como sujeto autónomo, libre, responsable consigo mismo y con su entorno, sensible al mundo, reflexivo en una dimensión crítica; o si por el contrario se apunta a la formación especializada de artistas mediante el aprendizaje de técnicas que permitan el desarrollo de la creatividad basado en la realización de obras de arte.

Considero oportuno señalar que la escuela o el sistema educativo, deben garantizar que los y las estudiantes entren en contacto con el mundo creativo a través de las herramientas que ofrece el arte, como medios, para el desarrollo de la personalidad, la configuración de un juicio crítico y la potenciación de facultades perceptivas que le permitan tener lecturas complejas de realidades igualmente complejas. No creo que sea tarea, en el caso de la escuela en particular, formar artistas, sino, proveer de herramientas que sirvan para el desarrollo de la creatividad.

Desde otro punto de vista se plantea la educación POR el arte como aquella que asume el arte como estrategia para potenciar la experiencia sensible de los estudiantes, ampliar las formas de pensamiento, los medios de comunicación y la formación moral a partir de los métodos creadores. En este sentido el arte se constituye como un fundamento que le permite a la educación educar y a su vez formar por medio del arte. En este enfoque, tal como lo señala Olga Lucía Olaya con respecto a la enseñanza contemporánea del arte "… vincula al arte como objeto de saber, basado en la construcción, la elaboración, la cognición y la necesidad de crecimiento de la experimentación" (Olaya 2000ª: 127). De todas formas, este enfoque privilegia de alguna manera el arte como formación acercándose a niveles especializados de la enseñanza-aprendizaje en la búsqueda de artistas.

Una ruta que propongo es la de la educación **CON** el arte, en dónde este se constituye en un motor y provocador del proceso enseñanza - aprendizaje, sin que necesariamente se apunte al descubrimiento de talentos para la producción de obras de arte, sino que el arte acompañe los procesos cognitivos, sensoriales y experienciales de los y las estudiantes, evitando con ello que este se asuma como el ejercicio selectivo de unos pocos, sino, como el espacio de ensanchamiento de la frontera socio-cultural a través del desarrollo de la creatividad puesta al servicio de la reflexión crítica de la realidad.

Cumplir con estos cometidos cualquiera que sea el enfoque que se asuma, precisa tener claro, como lo anota Freire, que "La tarea de enseñar es una tarea profesional que exige amorosidad, creativi-

dad, competencia científica, pero rechaza la estrechez cientificista, que exige la capacidad de luchar por la libertad sin la cual la propia tarea perece" (Freire 1993:9) y comprender con este mismo autor que "Enseñar es una profesión que implica cierta tarea, cierta *militancia*, cierta especificidad en su cumplimiento" (Freire 1993: 9).

Desde esta perspectiva, siguiendo de nuevo a Freire, "el riesgo de crear" (Freire 1993:12) implica, en el proceso de enseñanza-aprendizaje artístico, propiciar una apuesta decolonial que permita cambiar la mirada, construir nuevos interrogantes, apuntarle a la construcción de un estado de inquietud permanente, en donde el sujeto tenga la centralidad suficiente como para que logre ubicarse en el contexto que le corresponde e invertir el orden de prioridades, pues como lo señala el maestro Camnitzer "seguimos no entendiendo que en las prioridades primero está el individuo, segundo el arte y última, en un final distante, la técnica específica" (Camnitzer 1995: 26).

Asumir la docencia artística, para el caso de la escuela o la educación media, debe evitar a toda costa que se convierta en el aprendizaje de la técnica por la técnica, e incorporar permanentemente la dimensión lúdica como constitutiva del acto creador, concibiendo el arte como juego, como divertimento, en donde el compromiso está puesto en el desarrollo de subjetividades integrales, más que en artífices talentosos reproductores por imitación de una realidad que no cuestionan. Por este camino, podemos eliminar el riesgo permanente que existe con las técnicas por cuanto "En la medida que enfatizamos la enseñanza de técnicas de producción, estamos ayudando a separarnos de nosotros mismos, a desdoblar nuestras personalidades hasta perder la parte que nos auténtica" (Camnitzer 1995: 30).

Pensarse permanentemente las prácticas educativas es adentrase en el terreno de la pedagogía, que nos permita ser críticos con nosotros mismos como docentes, pero también innovadores constantes, de tal suerte que el acto creador no se convierta en un cliché con fórmulas preestablecidas que den la apariencia de estar creando; y así poder responder con tranquilidad a la angustiante pregunta del maestro Miñana "¿No será que estamos haciendo un arte homogenizado y pasteurizado, desinfectado para la escuela y para la enseñanza" (Miñana 2000: 110) garantizando que el docente del arte se re-invente a cada instante, ya que como afirma este autor "al maestro solo le cabe una salida: ser un investigador-transformador de su práctica pedagógica y de su medio cultural y artístico" (Miñana 2000: 112).

## III. ¿Investigar para conocer o investigar para transformar conociendo?

Al igual que en las artes con su propuesta mimética que organiza el desarrollo de los sistemas de representación del mundo occidental, la producción de conocimientos se constituyó, de igual manera, en un escenario hegemónico que los organizó, jerarquizando aquellos producidos por las llamadas ciencias "duras" que aportaban a la consolidación de verdades inamovibles, es decir, que el sentido del quehacer investigativo se fundamentó en la búsqueda de la verdad, así como en el arte estuvo centrado en la búsqueda de la belleza.

Esta producción de conocimientos que en siglo XVIII alcanza un punto elevado en el proyecto de la ilustración, va a dar como resultado el surgimiento en el siglo XIX de las llamadas ciencias sociales, que adoptaron para el estudio de los grupos humanos los métodos empleados por las ciencias naturales en su afán de conocer. Esta dinámica positivista arrastró la impronta de las taxonomías como sistemas clasificatorios dando como resultado la supremacía de unas sociedades y unas razas superiores a otras tanto en lo biológico-social, como en lo cultural.

En el informe de la Comisión Gulbenkian, Wallersteín (1999) muestra el recorrido de las ciencias sociales nacidas bajo la égida de los colonialismos imperiales que requería, como plantea Santiago Castro-Gómez de "una plataforma de observación científica sobre el mundo social que se quería gobernar. Sin el concurso de las ciencias sociales, el Estado moderno no se hallaría en la capacidad de ejercer control sobre la vida de las personas, definir metas a largo y corto plazo, ni de construir y asignar a los ciudadanos una 'identidad' cultural" (Castro–Gómez 2005: 155-156). Wallerstein y su equipo van a proponer una reestructuración cuyo resultado debe obedecer a "…la interacción de estudiosos procedentes de todos los climas y de todas las perspectivas (tomando en cuenta género, raza, clase y culturas lingüísticas), y que esa interacción mundial sea real y no una mera cortesía formal que encubra la imposición de las opiniones de un segmento de los científicos del mundo" (Wallerstein 1999: 83), de tal forma que se puedan perfilar otros horizontes investigativos a los que hasta ahora ha desarrollado la modernidad occidental, propendiendo por la interdisciplinariedad como condición de posibilidad de este nuevo enfoque, en donde el investigador no puede ser "neutral", enfrentando de esta manera el objetivismo que impregnó los procesos de investigación social.

Desde esta ruta crítica, es necesario pensar que han existido procesos de producción de conocimiento que no se han correspondido a la lógica occidental determinada por el método científico y que han sido invalidadas y rechazadas por la hegemonía cientificista que ha determinado lo que es y no es científico tanto en las ciencias duras como en las ciencias sociales y humanas. Al respecto Edgardo Lander plantea que "a lo largo y ancho de la historia del sistema-mundo-colonial/moderno se han establecido o enfatizado diferentes criterios para sustentar la diferencia jerárquica entre el conocimiento válido de unos y el no conocimiento e ilusión de los *otros.* Para ello ha sido necesaria la definición de un único *locus de enunciación* (el de los colonizadores europeos) como la fuente del conocimiento legítimo" (Lander 2002: 74). De este modo se consolida otro tipo de colonialidad que es la "colonialidad del saber" cómo matriz que permite la jerarquización del conocimiento, su organización, su legitimación y su circulación dentro del nuevo orden global mundial.

En este orden de ideas puedo afirmar que el conocimiento es localmente producido, que tiene una historia que lo determina y unas condiciones sociales que lo producen, lo que implica reconocer tanto su concreción como su ubicación, de esta forma, en palabras de Mignolo "la 'historia' del conocimiento está marcada geo-históricamente y además tiene un valor y un 'lugar de origen'. El conocimiento no es abstracto y des-localizado" (Walsh 2002a: 18), lo que no necesariamente presupone un localismo a ultranza desligado de las dinámicas del mundo contemporáneo. Catherine Walsh, por su parte, afirma que "por ubicación geopolítica entiendo no solo el espacio físico, el lugar en el mapa, sino también los espacios histórico, sociales, culturales, discursivos e imaginados" (Walsh 2002b: 175), espacios culturales que para nuestro caso implican las producciones artísticas en contextos específicos y particulares, como cada una de nuestras comunidades en donde nos desempeñamos.

De este modo, es posible pensar que esas epistemologías "otras"[33] nos pueden aportar insumos fundamentales para los procesos de investigación que nos corresponden realizar en todos los campos y en este caso específico en el de las artes. La realidad inmediata debe constituirse en un referente sólido en el proceso de investigación, una

33 En este sentido, sigo las concepciones del pensador marroquí Khatibi; lo precisa como "pensamiento –otro, el de no retorno a la inercia de los fundamentos de nuestro ser" y "que es diálogo con las transformaciones planetarias". (Khatibi 2001: 71-92).

realidad que en la mayoría de los casos desconocemos, bien por familiaridad con ella que es un riesgo permanente, bien porque aprendimos a reconocer lo lejano mediante la negación de lo más cercano a nuestras vivencias y experiencias. Para Freire es capital poder "Leer la lectura del mundo hecha anteriormente" (Freire 1993:32), lo que significa que existe una lectura de esa realidad como "texto" que antecede a la lectura de la palabra y que persigue la comprensión de la realidad desde el dominio de lo cotidiano mediante la "experiencia sensorial". Lo anterior no propone la vieja discusión de la disyunción entre teoría y práctica, sino que nos induce a tener una acción-reflexionada permanente y consciente acerca de lo que hacemos, pensamos, sentimos, soñamos y hablamos en nuestros contextos.

Pensar en procesos de investigación en la actividad artística pasa por preguntarnos ¿la investigación para qué? Si es que la necesidad es de mero conocimiento o si conocer una realidad nos permite incidir en ella para transformarla. Fals Borda ha sostenido que "El problema de la formación y reducción del conocimiento no se resuelve diferenciando los fenómenos de las cosas-en-sí sino planteando la diferencia entre lo que es conocido y lo que todavía no se conoce" (Fals Borda 1988: 14). En este sentido, y al igual que lo plantee para el caso del arte, la investigación se constituye en un hecho político que permite organizar la información que acerca de la realidad se produce, desde unos enfoques, criterios e intereses particulares. Con esto estoy afirmando que tanto la actividad artística como hecho creativo, como la investigación como proceso epistémico no son acciones que se realizan asépticamente, inocente y desinteresadamente, sino que están determinados por intereses particulares, orientados a producir efectos y consecuencias ya sea en el sujeto individual o en el conjunto de una sociedad.

¿Qué investigar para la educación artística o para la educación con el arte?, ¿se circunscribirá esta investigación solamente a los elementos técnicos y formales inherentes al acto creador?, ¿se reduce el campo de la investigación artística solamente a la estética, la semiótica y la historia del arte?, ¿podrán las inquietudes investigativas en lo artístico avanzar hacia el involucramiento con el contexto socio-cultural?

El ejercicio de la investigación, como ya se planteó, no puede ser delegado por el maestro o maestra que tiene la responsabilidad de trabajar en lo artístico. Su competencia debe apuntar a indagar en el contexto aquellos aspectos socio-culturales que le permitan al estudiante ampliar su perspectiva creadora en cualquiera de las manifestaciones artísticas en la que esté involucrado. Las historias locales, los relatos,

los mitos, las producciones materiales como las artesanías, el hábitat, las formas sociales de organización, las prácticas productivas, la gastronomía, las festividades populares y su parafernalia, los rituales de casamiento, de enterramiento de los muertos, de bautizos, de relaciones de compadrazgo, las formas solidarias de relacionamiento, los sistemas simbólicos y las cosmovisiones son fuentes valiosas de conocimiento en donde el docente y sus estudiantes deben consultar para enriquecer las producciones artísticas, re-creando la realidad a partir del conocimiento de ella misma y desde esa recreación contribuir a su transformación cultural. El docente debe, mediante el ejercicio investigativo para la actividad artística, conducir a sus estudiantes "en el enfoque de la realidad circundante y equiparlo para la construcción y el afinamiento de la cultura de la comunidad en la que actúa" (Camnitzer 1995: 25), ejercicio que debe ser plenamente consciente con respecto a lo que se quiere.

La tradición investigativa en occidente en su sentido más positivista definió en su estructura jerárquica a un investigador investido de teoría y a unos objetos de la investigación reducidos a brindar información. Esta relación sujeto objeto, cosificó el proceso investigativo pervirtiéndolo en el sentido de las categorías de superioridad del investigador frente al investigado. Si bien estos métodos de investigación no han desaparecido, nuevas condiciones de producción del conocimiento se han desarrollado avanzando hacia la relación sujeto-sujeto. Las metodologías participativas han insistido en la necesidad que el ejercicio investigativo tenga el compromiso de socializar los resultados de la investigación. Estos presupuestos suponen una actitud política diferente a las investigaciones tradicionales y requiere asumir compromisos por parte del investigador con las comunidades en donde se produce el conocimiento.

Señalo tangencialmente este aspecto, llamando la atención en el sentido que la producción del conocimiento no necesariamente es un acto individual, así como la academia no es el único lugar en donde este conocimiento se produce. Es preciso que el docente inmerso en un universo socio-cultural particular pueda reconocerlo como escenario en donde existen muchas dinámicas que producen conocimiento y que los sujetos productores del mismo no pueden actuar como simples informantes.

Si el arte da cuenta de una sociedad, la investigación artística deberá involucrar esa sociedad portadora de saberes de diversa naturaleza, para que el resultado de la pesquisa artística en el proceso de transformación socio-cultural pueda llegar a ser incorporado a las

dinámicas societales. Por ejemplo, investigar en torno a festividades populares, puede dar como resultado el diseño de nuevos vestuarios que dinamicen las tradiciones, o coreografías dancísticas que renueven estos espacios de re-creación; también una investigación a este nivel que logre desentrañar las estructuras simbólicas aportarían a la pintura y el diseño en cuanto a íconos e imágenes propias de un lugar. Retomando a Wallerstein, este investigador insiste en que "el hecho de que el conocimiento sea una construcción social también significa que es socialmente posible tener un conocimiento más válido" (Wallerstein 1999: 101)

## Dos palabras más para que conversemos…

La complejidad para definir lo que es el arte hoy, nos debe conducir a pensar en la multiplicidad de formas expresivas que existen en la actualidad y van más allá de las tradicionales bellas artes. En este sentido el arte debe constituirse en motor de la creatividad, en donde el sujeto se confronte a si mismo y con el contexto en el que se encuentra involucrado.

Considerar el arte como sistema de interpretación e interpelación de la realidad y como sistema de comunicación, plantea la necesidad de reformular las concepciones que acerca de este se han desarrollado en el mundo occidental y explorar en nuestras historias y lugares esas formas "otras" de crear.

La docencia con el arte deberá apuntar a hacer del sujeto un ser insertado en su historia, que propenda por su autonomía y sea capaz críticamente de estar en el mundo social que le corresponde, desarrollando sus capacidades perceptivas, interpretativas y productivas, en donde se privilegie la condición del sujeto antes que las realizaciones técnicas. El docente apuntará en consecuencia a posibilitar que los y las estudiantes se pongan en contacto con situaciones creativas, entendiendo que las técnicas son medios y no fines en sí mismos y que la creación es un acto consciente en donde se articulan la condición del sujeto en interacción con su medio socio-cultural, económico, político y simbólico.

Así las cosas, la investigación como acto creativo debe apuntar a auscultar la realidad con el propósito de transformarla. Con relación al arte, la investigación debe proveerle a los sujetos de la investigación insumos culturales del contexto específico, para que lo cultural se recree en nuevas producciones artísticas que deberán ser puestas

en circulación. Desarrollar investigación artística significará que esta no puede estar desligada de la investigación socio-cultural y poder de esta forma consultar los escenarios sociales en donde se está produciendo conocimiento de manera permanente.

El arte, la docencia y la investigación se enriquecerán mutuamente en la medida en que se reconozca la complejidad de esta tríada, en donde el sujeto sea el fundamento de los procesos que en estos tres ámbitos se desarrollen.

## Bibliografía


Abdelkebir Khatibi, "Maghreb plural", en *Capitalismo y geopolítica del conocimiento: El eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo*, compilado por Walter Mignolo, Buenos Aires: Signo, 2001, pp. 71-92.

Camnitzer, Luís. "Reflexiones sobre pedagogía", en: *Memorias, Seminario taller nuevas tendencias en la enseñanza del arte.* Instituto departamental de Bellas Artes, Santiago de Cali, 1995, páginas 15 - 34

Castro-Gómez, Santiago. "Ciencias sociales, violencia epistémico y el problema de la 'invención del otro'", en: *La colonialidad del saber.* Edgardo Lander (compilador), Editorial de Ciencias Sociales, La Haban-Cuba, 2005, páginas 153 – 172

Dussel, Enrique. "Europa, modernidad y eurocentrismo", en: *La colonialidad del saber.* Edgardo Lander (compilador), Editorial de Ciencias Sociales, La Habana-Cuba, 2005, páginas 41 - 56

Freire, Paulo. *Cartas a quien pretende enseñar.* Siglo XXI Editores, novena edición en español, México 2004

Fals Borda, Orlando. *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla por la praxis.* Tercer mundo Editores, sexta edición, Bogotá, 1988

Kant, Emanuel. *La crítica del juicio.* Editores mexicanos unidos s. a. México 1998

Lander, Edgardo. "Los derechos de propiedad intelectual en la geopolítica del saber de la sociedad global", en: *Indisciplinar las ciencias sociales. Geopolíticas del conocimiento y colonialidad del poder. Perspectivas desde lo andino*, editado por Catherine Walsh, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez, Quito, UASB, Abya Yala, 2002, páginas 73 - 102

Quijano, Aníbal. *Colonialidad del poder, globalización y democracia.* Escuela de Estudios Internacionales y diplomáticos "Pedro Gual", Caracas, 2000

Mignolo, Walter. "Diferencia colonial y razón posoccidental", en *La reestructuración de las ciencias sociales en América Latina*, Santiago Castro-Gómez (Editor), Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, Editorial CEJA, 2000, páginas 3 - 28

Miñana Blasco, Carlos. "Formación artística: elementos para un debate", en: *Memorias primer seminario formación artística y cultural*. Ministerio de Cultura, Santafé de bogotá, 2000, páginas 101 – 121

Ministerio de Cultura. *Educación artística. serie lineamientos curriculares. Áreas obligatorias y fundamentales.* Santafé de Bogotá, 2000

Olaya, Olga Lucía. "¿Qué se espera del docente de las artes plásticas y/o visuales en el aula?", en: *Memorias primer seminario formación artística y cultural.* Ministerio de Cultura, Santafé de Bogotá, 2000, páginas 123 - 133

Walsh, Catherine (a) "Las geopolíticas de conocimiento y colonialidad del poder. Entrevista a Walter Mignolo", realizada por, en *Indisciplinar las ciencias sociales*, editado por Catherine Walsh, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez, Quito: Abya Yala, UASB, 2002: 18)

Walsh, Catherine (b), "La (re)articulación de subjetividades políticas y diferencia colonial en Ecuador: reflexiones sobre el capitalismo y las geopolíticas del conocimiento", en *Indisciplinar las ciencias sociales*, editado por Catherine Walsh, Freya Schiwy y Santiago Castro-Gómez, Quito: Abya Yala, UASB, 2002, p. 175).

Walsh, Catherine (editora). "Introducción", en: *Pensamiento crítico y matríz (de)colonial. Reflexiones Latinoamericanas.* Universidad Andina Simón Bolívar, Ediciones Abya Yala, Quito, 2005, páginas 13 - 35

Wallerstein, Immanuel. *Abrir las ciencias sociales*. *Informe de la Comisión Gulbenkian*., Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1999.

_____ "Creación del sistema mundial moderno", en: *Un mundo jamás imaginado 1492 – 1992.* Editorial Santillana, Santafé de Bogotá, 1992, páginas 201 - 209

_____ "La cultura como campo de batalla ideológica del sistema-mundo moderno", en: Castro-Gómez, Guardiola-Rivera y Millán de Benavides (editores), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial.* Bogotá: Instituto Pensar/Centro Editorial Javeriana, 1999. 163-187

# LA MÚSICA DEL DESPECHO: ¿EL SENTIMENTALISMO DE LO POPULAR?[34]

Hace algún tiempo, motivado por el fenómeno musical de la llamada música "del despecho" y su figura central Darío Gómez, le pregunté a una joven mujer vendedora de empanadas[35] si le gustaba la música del mencionado cantante. Ella con sus ojos vivaces e iluminados por una inusitada alegría me respondió "sí, me gusta mucho la música del 'Rey del despecho'".

Sorprendido por la emotividad de su respuesta le increpé ¿y por qué razón le gusta tanto? "pues porque con esa música uno puede llorar a moco tendido"[36] respondió con cierto desparpajo. No convencido de lo que escuchaba le pregunté de nuevo ¿no cree usted que esas letras no dicen nada interesante?, a lo que ella sin vacilación y quizá con un poco de enfado me dijo "mire, esa música le canta a las cosas reales, a lo que le sucede a la gente". Sin el ánimo de exasperar a la mujer le confesé "a mi me parece que son letras melodramáticas" y ella con cierto aire de apuro respondió "yo creo señor, que la vida es como una telenovela, hay risa y llanto, hay amor y desengaños, hay buenos y malvados y Darío Gómez nos cuenta en sus canciones todas esas cosas".

El proyecto ilustrado de la modernidad, estableció una categórica separación entre civilización y barbarie. Desde esa perspectiva todos aquellos elementos, manifestaciones y maneras de existir de vastos sectores de las poblaciones fundamentalmente rurales, diferentes a las definidas como "lo culto" fueron catalogados como obstáculos al progreso, llamado este último a redimir la humanidad. Lo "culto" se distanció de lo "inculto", entendido como lo atrasado, lo misterioso, lo confinado al mundo cuasi-detenido de los campos. Entrado el siglo XIX, lo popular fue asimilado con los sectores más deprimidos de las sociedades, con ese vulgo miserable abarrotado de suciedad, abandono y marginalidad, al igual que con una clase trabajadora empobrecida y diezmada por el cansancio de la producción imparable.

---

34 Ponencia presentada en el seminario "La música rocolera". Universidad Andina Simón Bolívar-sede Ecuador, Quito, 2003

35 Las empanadas son elaboradas con un guiso de carne y papa que es envuelto en forma de media luna por una masa de maíz que se pone a freír.

36 Esta expresión tiene una doble connotación: 1) llorar copiosamente y 2) llorar con mucho sentimiento

floral con mucho sentimiento.



Con el advenimiento del siglo XX, todo pareció empeorar para esas capas poblacionales confinadas a los cinturones de miseria de las grandes ciudades, dentro del proceso irreversible de urbanización y para el caso del llamado primer mundo, de fuerte industrialización. El "pueblo" entendido como campesinos con o sin tierra, pero también la denominada "clase trabajadora", fue construyendo formas de vida particulares y expresiones estéticas que contemporáneamente algunas tendencias de la llamada era posmoderna ha catalogado como vulgar, Kich, de mal gusto y carente de refinamiento.

Para el caso que nos ocupa, traigo a la memoria la anécdota alguna vez narrada por el profesor Jesús Martín Barbero[37], cuando inició sus investigaciones en torno al cine mexicano en Santiago de Cali y las telenovelas en la televisión colombiana. Contaba este investigador que realizando su trabajo de campo en salas de cine de sectores populares le llamaba la atención -casi al punto de considerar ridículas- las reacciones del público frente a estas películas, lo que le ocasionaba una sensación de risa ver inclusive derramar lágrimas en varios pasajes de estos largo- metrajes. De allí partió su interrogante frente a este tipo de producciones y sus implicaciones sociales ¿por qué la gente asumía con tanta intensidad los contenidos de esas producciones cinematográficas?

Tiempo después en su ya clásico trabajo "De los medios a las mediaciones" argumentó "el cine media vital y socialmente en la constitución de esa nueva experiencia cultural, que es la popular urbana: él va a ser su primer lenguaje. Más allá de lo reaccionario de los contenidos de los esquematismos de forma, el cine va a conectar con el hambre de las masas por hacerse visibles socialmente." (Barbero, 1998: 227)

Si seguimos la ruta teórica de Barbero, el fenómeno de la masificación vehiculada por las industrias culturales dará como resultado la inserción de lo popular, entendido como un tejido que entrelaza tanto sumisiones como contraposiciones, profundas complicidades y rechazos en la masa urbana que no elimina la diferenciación de clases a pesar de las tendencias homogeneizantes del mercado y que permiten interpelar la realidad social con todo tipo de expresiones, muchas de ellas consideradas vulgares para ciertos "oídos refinados" convirtiéndose este lenguaje en una especie de lenguaje particular de clase.

En este sentido las expresiones denominadas de la "cultura popular" como la llamada música "del despecho" en Colombia, están

37 Anotaciones hechas en clase en la maestría de Comunicación y Diseño Cultural, escuela de Comunicación de la Universidad del Valle, Cali, 1994.

dando cuenta de procesos de visibilización de amplios sectores desconocidos, negados como sujetos históricos que emergen como "in-surgencia cultural", en la acepción del antropólogo ecuatoriano Patricio Guerrero (2002), para auto-reconocerse, en medio de las privaciones económicas y la marginalización social. Unos interrogantes me asaltan en esta deriva ¿son las canciones las que construyen sentido a la realidad?, ó ¿es la realidad la que le da el sentido a las canciones?

Tal vez, pueden parecer muy obvias estas inquietudes, pero si nos detenemos a observar una posible respuesta afirmativa a la primera pregunta, posiblemente corramos el riesgo de atribuirle a las industrias culturales (en este caso Radio, televisión y productoras discográficas) todo el poder, tanto de diseminación de este género y sus canciones como de construcción de sentidos que partirían desde la "fantasía" de las letras, independientemente de que tengan o no asidero en la realidad. Pero si la respuesta afirmativa es para el segundo interrogante, tal vez podamos ver la realidad social como productora de sentidos colectivos y colectivizántes, que encuentran en géneros musicales como el "del despecho" el vehículo de representación de las problemáticas de la realidad misma.

Si concebimos la cultura como un sistema de representaciones, al decir de Raymónd Willian cuando plantea que "es una mediación de la sociedad" (1997: 119) y que "un fenómeno cultural adquiere su plena significación sólo cuando es comprendido como una forma (conocida o conocible) de un proceso social general..." (1997: 126), tendríamos que acercarnos a la idea que géneros como al que me estoy refiriendo, se constituyen en sistemas complejos en donde se articulan imaginarios sociales preñados de conflictividad, contradicciones, ilusiones y desencantos, es decir de "despechos".

Pero por otro lado, también la podríamos concebir como una manifestación "emergente" siguiendo de nuevo a Williams, entendida como "los nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones que se crean continuamente" (1997: 145), lo que la hace problemática en el sentido de plantearle al sistema cultural en el que se ha venido desarrollando rupturas sonoras, nuevas maneras de componer a partir de temáticas diferentes, instrumentaciones poco sofisticadas pero efectivas, lenguajes y expresiones salidas del común de la gente. Esto me permite pensar que pone en cuestión las formas musicales hegemónicas hasta el presente escuchadas en campos y ciudades.

Vale la pena insistir entonces que "ningún modo de producción

cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda la práctica humana, toda energía humana y toda la intención humana" (Williams 1997:147), lo que permitiría rastrear las fisuras sociales en donde surgen, se instalan y se desarrollan formas diferentes como la música "del despecho" o la música "rocola" en Ecuador.

Si lo popular ha sido caracterizado también como lo elemental, lo simple y lo natural, es probable que sus manifestaciones sean consideradas de la misma manera. En la concepción elitista de la cultura las represiones a las manifestaciones abiertas de los sentimientos de alegría y/o de dolor se constituyen en un "signo de distinción" en la acepción bourdeana (1999), que permite dar cuenta del grado de control, necesarios para no perder la compostura. En lo popular la explicitación y la evidencia parecerían ser actitudes no reprobadas socialmente, sino, por el contrario síntomas de una vivencia intensa llevada hasta el límite mismo de las posibilidades.

El caso de la música "del despecho" o "cantinera" como también ha sido conocida en nuestro medio, con sus representantes históricos como las Hermanitas Calle con su famoso tema "cuchilla de afeitar"[38], Tito Rodríguez, Alcy Acosta "el asesino de la canción", Olimpo Cárdenas, Julio Jaramillo e incluso "El jefe" Daniel Santos, ha encontrado en una nueva generación de interpretes la continuidad de un proceso de inserción en franjas poblacionales "populares" que los asumen como sus ídolos capaces de decir lo que han sentido, vivido, experimentado, soñado o sufrido.

Este género musical, que al igual que el tango y el fenómeno urbano llamado "salsa" fueron despreciados y confinados a lugares marginales llamados populares[39], adjetivados como músicas vulgares, ha ido paulatinamente escalando posiciones en la estructura de la sociedad, entre otras razones por el reconocimiento que la oficialidad les ha dado a fuerza de la presencia y los significados que han construido socialmente, inclusive como signos de identidad.

Podemos preguntarnos entonces ¿este género musical de qué manera está contribuyendo a la construcción y/o fortalecimiento de las identidades urbanas y rurales en Colombia?, o quizá formular el interrogante desde otro ángulo ¿de qué manera los procesos sociales de

38 "Si no me querés te corto la cara con una cuchilla de esas de afeitar, el día de la boda te doy puñaladas te saco el ombligo y mato a tu mamá".

39 La salsa en Santiago de Cali llegó por la vía del puerto de Buenaventura en el mar Pacífico y se instaló inicialmente en los barrios más deprimidos a mediados del siglo XX, como el barrio Obrero y Alfonso López este último en lo que hoy se

denomina Distrito de Aguablanca.



construcción de identidades han dado lugar a géneros musicales como el “del despecho”?

Para Paul Gilroy “la formación de la identidad (incluso de la identidad de género y étnica del código del cuerpo) es un proceso caótico que pueda que no tenga fin. De tal forma podemos ser capaces de convertir la identidad en una premisa de la acción política, en lugar de un sucedáneo de la misma” (1988: 82). En este sentido, también será preciso preguntarse ¿acaso estos sectores marginalizados levantan sus voces desde letras que le cantan al despecho, al desamor, a la mujer perdida, para decirnos que la sociedad colombiana sumergida en una guerra fratricida desde hace más de 100 años, es una sociedad despechada por no encontrar presentes y futuros con opciones reales de existencia? Me pregunto además, ¿será posible pensar, que la inserción cada vez mayor de este género en diversos sectores sociales, no solamente en los populares, lo que nos está mostrando es la construcción de sentidos e identidades que esas letras recogen y que han sido producidos en el imaginario y en la realidad social?

Podríamos avanzar en pensar estas manifestaciones de lo popular desde las inquietudes que plantea Stuart Hall(c,f: 3), al considerar que la vida cultural “…ha sido transformada en nuestros tiempos por las voces de los marginados.” Así las cosas, seguramente podemos observar los cambios que sonoridades como la de la música popular están produciendo y que culturalmente ha habido un descentramiento “...hacia las prácticas populares, hacia las prácticas de la vida diaria, hacia las narrativas locales, hacia la descentralización de viejas jerarquías y las grandes narrativas.” (Hall c.f: 2), sin olvidar que el riesgo que se corre es que “siempre hay un derecho de piso que pagar cuando el filo punzante de lo diferente y de lo trasgresor pierde agudeza a través de la espectacularización”, como nos lo recuerda Hall (c,f: 3).

## El despecho: más allá de lo histérico.

Cantarle al desamor, a la mujer perdida, al amor no correspondido, a la ingratitud de los sentimientos es una de las características de este género musical que en Colombia se ha denominado “del despecho”.

Estar despechado en el argot popular de la realidad colombiana es tener “tusa”, es decir, experimentar esa sensación de impotencia acompañada de rabia y desengaño por la imposibilidad de recuperar lo perdido. El despecho no es “saudade” ni añoranza, no es nostalgia

ni melancolía, es dolor refugiado en la más vívida sensación de despojo, de carencia y de vacío.

La palabra despecho, proviene del Latín “despêctus”, raíz etimológica que significa menosprecio y que curiosamente se ajusta a las preocupaciones e inquietudes que de manera insistente pasan por la mente del despechado: ¿Por qué me menospreció? ¿qué tiene el otro(a) que no tenga yo? ¿qué le puede dar él que no le dé yo? y son estos interrogantes y muchos otros del amor fallido que se cruzan en las canciones de estos intérpretes populares como Helenita Vargas “la ronca de oro”, el “Charrito Negro”, Luis Alberto Posada o Darío Gómez que recogen en sus letras los testimonios de una realidad individual y colectiva en la que se ven reflejados y representados esas masas urbanas y rurales menospreciadas, cargadas de promesas no cumplidos, de ausencias estatales, de incumplimientos históricos que violentizan la cotidianidad social y trascienden hasta la intimidad de los hogares.

Desde las ciencias de la salud mental, el despecho no se puede considerar un estado permanente, como se ha querido hacer creer al convertir en tradición una celebración como la del “Encuentro Nacional del Despecho”, evento que anualmente se efectúa en Pereira (Departamento de Risaralda) y en el cual músicos, poetas, escritores y un sin número de personas, se dan cita para conversar sobre el desamor, las ilusiones truncadas y dónde la música y el mensaje de Darío Gómez ha tenido implicaciones y resonancias inusitadas.

Pero quizá, las razones de la existencia de la música “del despecho” van más allá de las interpretaciones psicológicas y se imbrican en la discusión cultural que genera la presencia de estos nuevos géneros musicales, que obviamente promovidos por las empresas disqueras, han ido permeando diversos sectores de la sociedad colombiana y no solamente los sectores populares. La discusión tiene que ver con el reconocimiento o no de expresiones que rompen los cánones de la estética elitista e ilustrada, con su concepción de lo Bello como “lo sublime”.

Es el surgimiento de sonoridades diferentes, que dan cuenta de realidades escuetas, despojadas de adornos; realidades en las que se encuentran esos sujetos subalternizados y menospreciados que hacen de la voz de estos nuevos juglares, sus propias voces, abarrotadas quizá de un sentimentalismo inusitado y chocante para quienes creen que solamente en la templanza, como enseñaban algunos de los antiguos filósofos griegos, está la clave de la contención de los desafueros que vulgarizan a los seres humanos. Las música del despecho, se vuelve

en la portavoz de las desilusiones no dichas, o mejor, dichas sin ele-



gancia, quizá con extravagancia, sin maquillajes, en donde las pasiones no son "simulacros" de la existencia, sino, que hacen parte de la existencia misma.

Darío Gómez en una entrevista concedida cuenta cómo se inició en la composición de este tipo de música. Al respecto dijo "Un puñado de lápidas rotas, huesos y calaveras humanas del antiguo cementerio de mi natal San Jerónimo, Antioquia, me convirtieron en el 'rey del despecho'. Bastó mirarlas un minuto y tomarse un 'doble' de aguardiente para escribir, en una vieja hoja de papel, mi más grande éxito: 'Nadie es eterno en el mundo'".

## Entre la muerte y el brindis

Considerar esta música como un fenómeno de masas, es una verdad de Perogrullo. Basta no más ser testigo de los conciertos multitudinarios en estadios y plazas públicas de diferentes regiones del país, para darse cuenta que más allá de lo que efectivamente hacen la televisión, la radio y la industria disquera para elevar sus raiting de sintonía o incrementar las ventas, hay una realidad social que se expresa, se vuelve visible, que surge sin imposturas en las letras de estas canciones y en las figuras de sus intérpretes.

"Nadie es eterno en el mundo" es una de esas letras que han logrado convertirse en un fenómeno social con características que deben ser analizadas no solamente como producto de las industrias culturales como muchos han argumentado. Por otra parte, los detractores de este género han afirmado que no es más que la utilización vulgar del sentimentalismo del pueblo, para obtener ganancias a costa del consumo desmedido de alcohol al que induce esta música con sus letras. La mencionada canción fue asumida por la feligresía católica en sus rituales fúnebres como una canción de despedida al igual que "Amigo"[40] de Roberto Carlos. El contenido simbólico del texto permitió que lo que surgió como una canción cualquiera fuera adquiriendo la estatura de un canto con tintes o contenido religioso. Posteriormente, ante al auge de la economía del narcotráfico y toda la subcultura derivada de sus prácticas y manifestaciones, el sicariato hizo de esta canción un himno de homenaje al "parcero" muerto, a la existencia vivida en un "presente continuo" en donde el pasado no cuenta y el

40 "Tu eres mi hermano del alma realmente el amigo....el que en toda jornada

está siempre conmigo.....”



futuro simplemente no existe, pues en cualquier momento lo pueden dejar a uno “muñeco” (muerto) como lo enuncia la jerga de este bajo mundo.

En ambos casos, el despecho se conecta con la ausencia, con el dolor de la partida por cualquier razón, hasta por la violencia del narcotráfico y sus ajustes de cuentas. Ha habido un desplazamiento en estos rituales fúnebres de la solemnidad del lamento a la bohemia del adiós, del amor perdido a la desaparición forzada, de la vida que continúa a pesar del llanto y la desilusión que produce el fracasado amor a la pérdida irremediable de la existencia.

Ha producido, además, toda una simbología de la despedida, que en últimas es uno de los ejes fuertes de las letras de la música “del despecho”. Los cortejos fúnebres se detienen en el lugar que fueron más visitados o apetecidos en vida por el fallecido para que sea colocado “nadie es eterno en el mundo”, significando con esto que el personaje ya no volverá a frecuentar el sitio de su predilección. Muchas prácticas, posteriores al entierro, están cruzadas por esta canción. Jóvenes de “parches” visitan las tumbas de sus “parceros” caídos con grabadora en mano y botellas de licor para recordarlos en sus aventuras del agitado mundo de la maleva y constatar una y otra vez la inefable realidad del que se ha marchado.

## ¿Qué concluir?

Al igual que ha sucedido también en Colombia con la tecno-cumbia, la música guasca elaborada a partir de las manifestaciones de la música campesina de la meseta cundiboyacense (región entre Bogotá en Cundinamarca y Tunja en Boyacá) o la música de carrilera con sus corridos y merengues escuchada especialmente por los/as recolectores/as de café del Eje Cafetero, la música “del despecho” ha sido blanco de adjetivaciones que tratan por doquier de reducirla a meras invitaciones al llanto y la embriaguez en bares y cantinas con letras chabacanas que llaman a la angustia y la desesperación.

Ha sido acusada también de puro sentimentalismo de los sectores populares, escondiendo todo lo social que en el trasfondo re-presenta y significa, en una realidad atribulada por la desesperanza y la desazón de la guerra que ha cruzado toda la historia republicana de esta nación y por un pueblo que ha tenido que esperar, “con resignación”, -como dicen las abuelas- el aplazamiento de oportunidades que digni-

fiquen la vida y la carguen de sentidos.



Y es que la denominada "música popular" en Colombia, ha tenido igualmente a lo largo del proceso histórico de la constitución del Estado-nación y de la construcción de la identidad nacional, un puesto de segunda categoría. Para el investigador Jaime Cortés el debate en torno a la llamada "música nacional" teniendo al bambuco y al pasillo –ambos ritmos de la zona andina- como esencia de la identidad nacional a comienzos del siglo XX, llevó a polarizar las posturas en torno a "…la diferenciación entre un mundo de música popular que acogía las tradiciones musicales de arraigo local, y otro académico, que era asumido –siguiendo los términos de la época- como inequívoca impronta de la 'civilización y la cultura universales'" (Cortés 2000: 1)[41], dando cuenta de las connotaciones socio-culturales que esto ha implicado en cuanto al no reconocimiento de ritmos desarrollados en zonas diferentes a la andina, como los llanos orientales y las costas atlántica y pacífica o de grupos étnicos como los indígenas y los afro-colombianos históricamente desconocidos en sus aportaciones musicales al desarrollo de la música nacional.

Esas diferencias de fondo en este recorrido histórico nos llega hasta el presente entre una música "elaborada" cercana a los cánones europeos y una música "vulgar" portadora de tradiciones rurales y campesinas que en la visión del pianista Honorio Alarcón hacia 1907 concluía que "la música popular no es en verdad muy rica en combinaciones armónicas, ni muy variada en giros melódicos, es más bien monótona" Cortés 2000: 8)[42]. Para la investigadora Martha Enna Rodríguez "en una sociedad con tradición segregacionista desde la colonia con una gran mayoría iletrada se desarrolla veneración y confianza por el texto escrito. Si está escrito debe ser cierto" (Rodríguez 200: 3)[43], señalando con precisión cómo ha existido la imperiosa necesidad de llevar la música popular a los formatos de la "música culta" y de esta manera poderla legitimar como "verdadera" música.

Para Aníbal Quijano (2000, 2001), la colonialidad del poder se puede considerar como las formas en que se produce y reproduce la diferencia colonial lo que necesariamente implica un proceso de clasificación, exclusión y marginalización de poblaciones a partir de de

41 Cortés, Jaime. *La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana.* Ponencia presentada en el III Congreso Latinoamericano de músicas populares. Actas del Congreso

42 Cortés, op. Cit.

43 Rodríguez, Martha Enna. *Interacciones entre música culta y popular en algunos compositores colombianos del siglo XX.* Ponencia presentada en el tercer congreso Latinoamericano de músicas populares. Actas del congreso de la Asociación

sus carencias o sus excesos constituyéndose una relación asimétrica entre el sujeto clasificado y el clasificador. Estas músicas populares estigmatizadas peyorativamente, tal vez estén dando cuenta de esas estructuras clasificatorias de nuestras sociedades arrastradas desde la colonia y que no hacen otra cosa que mostrarnos ese lugar desde donde el pode se enuncia con toda su carga epistémica.

Considero pertinente pensar que si lo plural y lo múltiple local y regional, son expresiones de la realidad socio-cultural colombiana, bien vale la pena poder vislumbrar de qué manera, estas manifestaciones emergentes como la música "del despecho" tienen cabida en nuestra sociedad y pueden hacer parte fundamental de su desarrollo. Si admitimos lo señalado por el Foro Mundial Social al invitarnos a la construcción de "un mundo donde quepan todos los mundos", es fundamental replantear la forma como estamos valorando o no las expresiones culturales contemporáneas.

Walter Mignolo (2003: 20) ha propuesto –no exento de polémicas- el paradigma de las "epistemologías fronterizas" que lo caracteriza como "la diversidad y diversalidad de formas críticas de pensamiento analítico" que tal vez nos pueda ayudar a encontrar rutas en las que logremos poner en dialogo y discusión diversas formas de existir, sentir, soñar, comer, danzar y componer música. Este camino, nos incita a que nos arriesguemos a concebir un proyecto de sociedad intercultural, entendiendo la Interculturalidad como aquello que "...no puede ser pensado sin considerar las estrategias políticas contextualizadas, como tampoco sin asociarlo a las políticas culturales de identidad y subjetividad" según los planteamientos de Catherine Walsh (2002: 117-118) y hagamos de nuestras sociedades un mundo posible, deseable y factible desde la diferencia y el respeto de la otredad.

Quiero terminar con otra anécdota para ser consecuente con el inicio de esta intervención: cuando Jairo Varela compositor y director de la afamada orquesta caleña "Los Niches" estaba detenido en una cárcel acusado de enriquecimiento ilícito, interpuso una acción de tutela a un grupo de reclusos vecinos de su celda porque se la pasaban todo el día escuchando a Darío Gómez. El fallo favorable para el músico, estaba soportado, entre otras razones, en la argumentación de que esa música lo estaba volviendo loco, porque está mal compuesta y porque sus letras son sentimentaloides y superficiales, según el demandante. Quizá en su angustia del momento, se le olvidó que un aparte de un tema suyo interpretado por la mencionada orquesta dice "...reventamos, esta noche reventamos, cada vez que de frente nos miramos y los pies bajo la mesa nos tocamos y un beso robado que sale del corazón."

Quizá esta letra también pueda despertar…¡profundos sentimientos!



## Bibliografía


Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto.* Madrid: Taurus, 1999.

Cortés, Jaime. *La polémica sobre lo nacional en la música popular colombiana.* Ponencia presentada en el tercer Congreso Latinoamericano de Músicas Populares. Actas del Congreso de la Asociación Latinoamericana para el Estudio de Música Popular Bogotá 2000

Guerrero, Patricio. *La cultura. Estrategias conceptuales para entender la identidad, la diversidad, la alteridad y la diferencia.* Quito: Abya Yala, 2002.

Gilroy, Paul. "Los estudios culturales británicos y las trampas de la identidad". En: *Estudios culturales y comunicación. Análisis, producción y consumo cultural de las políticas de identidad y el posmodernismo.* Piados, Barcelona, 1988

Hall, Stuart. ¿Qué es lo "negro" en la cultura popular negra?, en: URL= ~~http://catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/articulos.htm#Complementarios~~, c,f.

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones.* Editorial Gustavo Gili, Convenio Andrés Bello, Santafé de Bogotá, 1998, página 227

Mignolo, Walter. *Historias locales / Diseños globales.* Madrid, Akal, 2003.

Quijano, Aníbal. *Colonialidad del poder, globalización y democracia.* Escuela de Estudios Internacionales y diplomáticos "Pedro Gual", Caracas, 2000

Quijano, Aníbal. "La colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, Edgardo Lander (ed.). Buenos Aires: Clacso, 2001.

Rodríguez, Martha Enna. *Interacciones entre música culta y popular en algunos compositores colombianos del siglo XX.* Ponencia presentada en el tercer Congreso Latinoamericano de Músicas Populares. Actas del Congreso de la Asociación Latinoamericana para el Estudio de Música Popular, Bogotá 2000

Walsh, Catherine. (De) Construir la interculturalidad. Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador. En: *Interculturalidad y política. Desafíos y posibilidades,* Norma Fuller (Editora), Pontificia Universidad Católica del Perú, Universidad del Pacífico-Centro de investigación, Instituto de estudios peruanos-IEP, primera edición, Lima, 2002

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura.* Ediciones Península, Traduc-

ción de Pablo Di Masso, Oxford University, 1997

# ESTÉTICAS DE LA RE-EXISTENCIA: ¿LO POLÍTICO DEL ARTE?

En el debate modernidad/posmodernidad son muchas las tendencias de pensamiento que se han ocupado del tema, con diferentes matices y tensiones, que dan cuenta de las implicaciones que el surgimiento de la modernidad tuvo en el desarrollo de occidente, por las transformaciones en la visión del mundo, la hegemonización de un pensamiento de corte eurocéntrico y la imposición de patrones de poder que desconocieron, minorizaron y excluyeron la diversidad de formas de ser, estar, pensar, sentir, hacer, representar y soñar en diversas partes del planeta hasta donde occidente se expansión haciendo suyos el territorio, física y simbólicamente.

Los defensores del proyecto moderno como Habermas, sostienen que este es necesario concluirlo en tanto sus promesas aún no han sido cumplidas, sus opositores como los anticolonialistas de la mitad del siglo XX como Cesaire y los teóricos de la Negritud (Shengor, Fanon), proclamaron que este era un proyecto insostenible; por su parte los poscoloniales del sudeste asiático (Bhabha, Chakravarty,) han proclamado el inicio de una nueva era criticando fuertemente los nacionalismos y conjuntamente con los teóricos de la subalternidad (Guha, SpivacK, Winter, Glissant) han reclamado la necesidad que esas voces históricamente desconocidas tenga relevancia. Desde otras perspectivas, los teóricos de la modernidad/colonialidad/decolonialidad y el posoccidentalismo (Mignolo, Dussel, Quijano, Lander, Escobar, Walsh, Castro Gómez) plantean que lo que se debe completar es el proceso de descolonización/decolonialidad de los pueblos que han estado sometidos a la hegemonía del patrón de poder eurocentrico que ha instaurado las colonialidades del ser, el conocimiento y la naturaleza.

En medio de todas estas refriegas, discutibles y discutidas los teóricos de la posmodernidad consideran que el proyecto o la época moderna ha sido superada por cuanto las grandes narrativas y las formas totalitarias de pensamiento ya no son concebibles (Lyottar), que el poder/saber es una ecuación inseparable y en necesario considerar las micro-historias como las narrativas de una nueva época (Foucault); que estas son sociedades definidas y permeadas por los mass media y las tecnologías informáticas haciéndolo todo transparente y conocible, espectacularizando la realidad y construyendo apariencias y simulacros culturales (Castells, Braudillar, Vattimo, Pichiteli); otros por

su parte definen la posmodernidad como una modernidad desbordada



(Appadurai), o posindustrial (Bell), o tardomoderna (Guidens) donde la cultura se convierte en un recurso (Yúdice) y es una expresión de la lógica del capitalismo tardío (Jamesón, Zizec).

En todo este paisaje interpretativo, el arte y la estética se ha constituido en un escenario de reflexión por cuanto los sistemas de representación dan cuenta de las estructuras de poder que subyacen a las imágenes y las maneras de significar, representar, enunciar y construir las otredades y diferencias de todo tipo, no exentas de polémicas. Uno de los cuestionamientos que se le hacen a esta época denominada como posmoderna es el hecho de asumir acríticamente la historia o el pasado. Para Frederic Jameson esto se traduce en "…la rapiña aleatoria de todos los estilos del pasado, el juego de la alusión estilística al azar y, en general…la progresiva primacía de lo 'neo'" (Jameson, 1995: 45). De otra parte, considera que la "moda retro" no es otra cosa que la apropiación de la historia despojándola de sus contextos lo que ha conducido al empobrecimiento de la creatividad en la medida que se recicla lo hecho y se desaloja su contenido.

En el panorama del arte contemporáneo, la teoría de la Estética Relacional plantea retos para pensar en una posible superación de la posmodernidad como proyecto político de representación y del regreso a lo tradicional y permanente como sostiene Lipovesky. Para Nicolás Bouarriaud, se hace necesario regresar a una modernidad alternativa como crítica a la razón posmoderna con su exaltación del multiculturalismo, una alternatividad que pretende asumir "… la decisión filosófica de seguir fiel al programa que abrió el modernismo, como acontecimiento en el pensamiento…" (Bourriaud, 2009: 39), que la define como altermodernidad, concibiéndola como

> ...un plan de construcción que permitirá nuevas interconexiones culturales, la construcción de un espacio de negociaciones que superarían el multiculturalismo posmoderno, más atento al origen de los discursos y de las formas que a su dinamismo. A esta pregunta de la procedencia, hay que sustituir la del destino. ¿A dónde ir? Esa es la pregunta moderna por excelencia. (Bourriaud, 2009: 44)

Precisa este concepto, al sugerir que lo altermoderno "…es precisamente el surgimiento, a principios de este siglo XXI, de un proceso análogo: un nuevo *precipitado* cultural, o también la formación de un pueblo móvil de artistas y de pensadores que eligen ir hacia

una misma dirección. Un ponerse en camino, un éxodo" (Bourriaud,



2009: 47), y que es lo que le permite concebir "…una lucha contra toda adherencia: hay que afirmar que el consumo de signos culturales no implica ninguna connotación identitaria duradera" (Bourriaud, 2009: 40 – 41). Lo altermoderno aquí queda confinado a los artistas y pensadores, quizá algo muy próximo a las vanguardias artísticas a las que el autor se enfrenta como parte de la autonomía de la esfera del arte moderno.

Este sentido de lo móvil, de lo huidizo, de lo inestable, de lo nómada se convierte, para este pensador, en el núcleo central de la apuesta política de la estética radicante del siglo que transcurre, lo radicante entendido como aquello que no tiene una raíz profunda, un asidero y se opone a lo radical duradero, esto es lo que determina que

> El papel político del arte contemporáneo reside en ese enfrentamiento con una realidad huidiza que aparece bajo la forma de logos y entidades infigurable: flujos, movimientos capitales, repetición y distribución de la información, imágenes genéricas todas que pretenden escapar a toda visualización no controlada por la comunicación. El papel del arte es transformarse en una pantalla en que estas formas furtivas, localizadas y personificadas puedan por fin aparecer y ser nombradas y encarnadas. (Bourriaud, 2009: 65).

Esta realidad, según el autor, está signada por la coexistencia de todas las tendencias "…sin animosidad ni antagonismo: las posibilidades culturales, optativas, son combinables y aplicables. Nada *resalta,* porque no estamos comprometidos con nada realmente" (Bourriaud, 2009: 91) y es concluyente afirmando que "Si el arte contemporáneo tiene un proyecto político coherente es precisamente este: llevar la precariedad al núcleo mismo del sistema de representaciones por el que el poder genera los comportamientos, fragilizar cualquier sistema, dar a las costumbres más arraigadas el aspecto de ritual exótico." (Bourriaud, 2009: 114), asumiendo que "la errancia representa pues la interrogación política de la ciudad" (Bourriaud, 2009: 115). Este exotismo hace recordar la exaltación multiculturalista del "otro invitado" en el arte posmoderno del cual el autor se distancia críticamente. En esta concepción de que todo se ha vuelto nómada, un nomadismo que se traduce en migración, éxodo, flujos en los espacios urbanos, no se consideran explícitamente las características ni de los errantes sociales, ni de las condiciones en que esos traslados -en la mayoría de

los casos al menos para los denominados en el primer mundo como



*sudacas-,* son forzados por la precariedad económica o por el horror que produce la guerra. Tal parece, en el pensamiento de Bourriaud, que los errantes sin problema son los artistas que viajan de un lugar a otro como traductores culturales en su mundo altermoderno.

Resulta problemático, al menos para nuestras sociedades pensar que todas las tendencias coexisten en una suerte de universo armónico, carente de conflictividad en donde las relaciones de poder con sus sistemas de control, exclusión, discriminación y racismo/racialización están a la orden del día produciendo diferencias culturales que se materializan en diferencias y desigualdades de orden económico, social y de participación efectiva en la toma de decisiones. Desde esta perspectiva, se hace difícil pensar un arte que sustraído de la realidad contradictoria y desigual, se pueda aislar en su propia esfera de autorepresentación de la coexistencia pacífica en el mundo del *no compromiso* Baudirreano.

En otro lugar de enunciación de esta teoría de la altermodernidad, se encuentra la perspectiva crítica de transmodernidad de Enrrique Dussel quien la concibe como "…proyecto mundial de liberación donde la Alteridad, que era co-esencial de la Modernidad, se realice igualmente." (2005: 50) y agrega que "…no se trata de un proyecto pre-moderno, como afirmación folklórica del pasado; ni un proyecto anti-moderno de grupos conservadores, de derecha, de grupos nazis o fascistas o populistas; ni un proyecto posmoderno como negación de la Modernidad como crítica de toda razón, para caer en un irracionalismo nihilista." (2005: 51); se trata entonces de "…un nuevo proyecto de liberación político, económico, ecológico, erótico, pedagógico, religioso…" (2005: 51); debe ser un proyecto en el cual el "bloque social de los oprimidos" debe ser el encargado de *ir más allá,* tanto de las pretensiones de la modernidad como de las narrativas de la posmodernidad. La transmodernidad, al contrario de Bourriaud, no pretende volver a recuperar principios de una modernidad ya no realizable, ni moralmente sostenible y defendible como diría Cesaire (206), sino de trascenderla desde la "exterioridad relativa" que está constituida por todos aquellos y aquellas sujetos y comunidades que fueron negados por la modernidad y exaltados alegremente por la posmodernidad. Para ello, como lo propone en sus 20 tesis sobre política es necesario superar un poder dominante para construir un poder obedencial que permita la construcción y consolidación de sociedades éticamente posibles y políticamente potentes.

Desde esta perspectiva, el filósofo de la liberación plantea que "El

artista es mucho más que un imitador y su misión es mucho más alta



y humana que la mera expresión de la belleza, sobre todo cuando ésta se entiende como mera vivencia subjetiva. El artista se sitúa ante los entes, ante el cosmos, reactualizando la actitud fundamental que hace del hombre un hombre" (Dussel, 1994: 291); en este sentido, "El arte deja de expresar sólo belleza que a veces puede entenderse como armonía e imitación de un conformismo adulador." (Dussel, 1994: 295), conformismo que puede llegar a ser paralizante cuando la esfera del arte en su pretensión de autonomía como mundo, se aparta de las realidades y de sus contingencias preñadas de relaciones verticales de poder, inequidades y exclusiones o las toma funcionalizándolas para su propósitos de representación galerística, museal o curatorial. Ante esto, asume que "El arte deja de expresar una belleza equívoca para ocuparse ahora de una de las tareas más urgentes y eminentes que posee el hombre, una tarea inigualable e insustituible: expresar ante la historia, ante sus propios cogestores de la cultura el sentido radical de todo aquello que habita el mundo de los hombres." (Dussel, 1994: 295)

Tal vez, lo que para la estética relacional se constituye en su fortaleza como es la de la inestabilidad y lo efímero del mundo urbano, de memorias cortas o de "presentes sin anterioridad" como diría Gadamer, sea todo lo opuesto a las necesidades de nuestras sociedades que reivindican sus condiciones identitarias y de etnicidad, algo puesto en tela de juicio hoy en día por muchos teóricos, así como el concepto de cultura, como opción política de visibilización y dignificación por salir del silenciamiento en que la historia del proyecto moderno los sumió. Esas identidades políticas interpelan fuertemente las políticas de identidad promovida por el Estado Multicultural colombiano que con sus compartimentaciones éticas y culturales crea guethos que les son transferidos maniqueamente a quienes luchan por ocupar un lugar en la historia y que ahora resultan ser esencialistas o "pachamámicos" como lo ironisa Pablo Stefanoni (2010).

Porque, quizá, en el mundo del arte contemporáneo de nuestro medio, esas presencias étnicas o etnizadas como las indígenas y afrodescendientes han empezado a aflorar acudiendo a las memorias de larga duración que no significan que sean estáticas e intransformables, como algunos consideran que son las tradiciones, sino que re-vitalizar las memorias individuales y colectivas se constituye en un dispositivo político de auto-representación que prescinde de las representaciones que otros hacen de estos pueblos y que les son atribuidas al margen de lo que estas comunidades piensan de si mismas y desde allí proponer formas estético/artísticas que contribuyan al fortalecimiento de las

identidades, puesto que trabajar sobre las memorias y las tradiciones de estos pueblos

Este asumir las memorias como posibilidades de re-configuración de identidades quizá estén ancladas en esa "exterioridad relativa", que precisa ser considerada más allá de las estereotipaciones que se han venido construyendo cuando los que han estado en la sombra de los discursos y prácticas hegemónicas de la representación, salen a flote para decir y decidir que quieren ser, como quieren vivir, que quieren aprender y cómo quieren auto-representarse. Tal vez un síntoma elocuente de esto, es la respuesta de Manuel Kalmanovich (2010) a la producción de la biblioteca de literatos y pensadores afrocolombianos, que deja entrever la incomodidad que muchos sectores intelectuales de nuestra sociedad sienten y expresan, con el poder de estar insertos en los medios de comunicación, para pontificar en torno a lo que se debería hacer con lo que éstas comunidades han producido históricamente, a despecho de quienes quisieran que el silencio continuara a perpetuidad.

Por eso, es que, sin desconocer esa contemporaneidad problemática y errante que nos presenta Bourriaud, algo va de diferente entre la errancia urbana de las ciudades primermundistas y el desplazamiento forzado de nuestras comunidades indígenas, campesinas y afrodescendientes, que le da sentido a la memoria como hecho político y como escenario de disputas por la representación a todos los niveles y en todos los espacios incluidos los del arte.

Quizá, las sociedades urbanas de la altermodernidad de Bourriaud con sus presencias efímeras estén en un lugar de enunciación muy distinto a las nuestras, en las cuales luchamos contra la desmemoriación que produce la impunidad de la guerra con sus víctimas reclamando justicia por décadas; tal vez la necesidad que tenemos de no olvidarnos del horror, es la que nos dirija la mirada a reconocer en la memoria lo que hemos sido y lo que nos ha pasado para no repetirlo y en eso los artistas tenemos una tarea importante para realizar, pues nuestra enrancia no es el *flanner* Baudeleriano sino la huida inevitable para preservar la vida.

Si consideramos el arte como un escenario de disputas, posicionamientos, tensiones y una diversidad de interpretaciones acerca de la realidad diversa y diferente aunque semejante en muchos aspectos, esto nos lleva a asumir que es, parafraseando a Wallerstein (1999), un "campo de batalla", en donde las representaciones que hagamos de nosotros mismos nos debe llevar a preguntarnos por lo que nos ha

acontecido y nos acontece, por los silenciamientos, las discriminacio-



nes, las exclusiones, el racismo, el clasismo y el sexismo que nos cruzan en procesos de larga duración, de memorias interrumpidas que es necesario restablecer, de sueños truncados que es posible recuperar. Todo lo anterior, no niega lo efímero que también existe en nuestras realidades, de comprender como lo ha planteado Stuart Hall (2010) que la identidad es un "concepto flotante". Quizá, la diferencia es que esas fluctuaciones están condicionadas por los contextos en que las identidades se construyen, identidades que no son fijas, que han permanecido y se están reconfigurando justamente porque son dinámicas, pero identidades que les ha tocado sobreponerse a la negación, al olvido y a la incomprensión de quienes les duele la diversidad y la emergencia de esos "otros" de quienes algunos creen que son delirios de sus ghettos etnicistas.

Lo político del arte adquiere sentido en la medida que nos permita reflexionar acerca de nuestras condiciones de existencia y nos impulse a enfrentar los "miedos a ser nosotros mismos" como diría Kush y nos posibilite reconocernos en nuestras limitaciones pero también en las infinitas opciones de hurgar en la memoria y encontrar las claves de hacer de nuestra representación un acto de conciencia de "estar siendo" lo que no queremos ser, pues como lo señala este autor

> El arte surge así de un miedo original que cuestiona a lo amorfo su falta de forma. La visión que un artista corriente tiene de lo americano contiene esa irritación por la ausencia de equilibrio formal. Se refugia de inmediato en esa predisposición colectiva al estrato, a lo formal, a lo estable, llevado por una especie de pánico de que lo que está abajo pudiera destruir lo de arriba. Y en el caso de rozar algo muy hondo, que penetre en lo americano, el artista o el escritor tienden sobre esa hondura un barroco conceptual sutilmente entretejido para cerrar toda posibilidad de visión o de resquicio hacia lo viviente. (Kusch, 2000: 780 – 781)

Desde esos miedos enmarañados por las tragedias históricas, es que han venido aflorando expresiones que, cargadas de localidad, aparecen dispuestas a dialogar con estas sociedades a veces sordas a los susurros de unas presencias que se resisten a quedar definitivamente abandonadas al olvido y al silencio, en ese drama perpetuo que todo lo aplaza y todo lo re-emplaza. De esta forma, nos recuerda Kusch

> En este punto asoma lo tenebroso del arte. Porque se fija y se contiene en el arte una vida postergada frente a lo social, o sea, se vuelve a traducir en formas o en signos comprensibles aquello que socialmente fue excluido o relegado como algo tenebroso para la inteligencia. Mientras el cuerpo social deambula dentro de su propia estructura intelectual, la vida le cuestiona sus derechos por intermedio del arte. (Kusch, 2000: 783)

Es por esto que "El acto artístico implica polaridad, porque parte de la vida como absoluto y se traduce en una cosa incrustada dentro de una sociedad, de acuerdo con un tiempo y con una forma preestablecida." (Kusch, 2000: 782)

Es quizá en este punto donde se pueda pensar en las estéticas de re-existencia, primero entendiendo la estética como aiesthesis, es decir como el amplio mundo de lo sensible y la re-existencia como todos aquellos dispositivos generados históricamente por las comunidades para re-inventarse la vida en confrontación a los patrones de poder que han determinado la manera como estas poblaciones deben vivir y a sus sistemas de representación invalidados por la concepción occidental del arte, deslegitimados por las instituciones que se abrogan el derecho de decidir que es o no es una expresión estético/artística. En este sentido, coincido con el maestro Luís Camnitzer cuando afirma que "el sentido de lo artístico no está dado en unos objetos, en unas obras o en unas acciones, sino que es una compleja red de significaciones tejidas desde tramas y lógicas diversas, como los sistemas simbólicos, las relaciones económicas, las relaciones sociales y las experiencias personales y sociales, entre otras" (Camnitzer 2000: 109).

Las estéticas de la re-existencia deben enfrentar el gran cuadro de la colonialidad que en su taxonomía ubicó unos sujetos y sus subjetividades en lugares específicos de la sociedad tanto en su producción económica como en sus formas de representación asignándoles todo lo despreciable, horrible, enigmático donde el color de la piel jugó –y sigue jugando hasta hoy- un papel preponderante en la concepción de lo bello, de lo puro, de lo dignamente posible en tanto y en cuanto la blancura sea la traza fundamental que determine la existencia.

Pero igualmente van más allá de lo étnico y se afincan en todas las formas de minorías excluidas por género, opciones sexuales y generación, espacios estos de lucha por la dignificación de la vida y por los derechos a presentarse y no solamente ser re-presentados por otros, desestructurando las lógicas patriarcales, adultocentristas

y heterosexuales como las únicas posibilidades de ser sujeto social-



mente aceptable y aceptado. Las teorías feministas y las teorías Qeer han puesto en evidencia las falencias de una sociedad normatizada y tiránica que arremete con sus fobias a todo cuanto se escapa de sus sistemas de control y representación.

Las estéticas de re-existencias son las del descentramiento, las de los puntos de fuga que permiten visualizar escenarios de vida distintos, divergentes, disruptivos, en contracorriente a las narrativas de la homogenización cultural, simbólica, económica, socio-política, las que se ubican en las fronteras donde a la institucionalidad le cuesta cooptar las autonomías que se construyen y en esos espacios liminares en que el poder se fractura y deja ver las fisuras de su propia imposibilidad de realizarse plenamente.

Tal vez estas estéticas caminan por los senderos, no ya de esa llamada cultura material que ha servido para la exotización de la construcción de lo que Joaquín Barriendos (2005) ha denominado como el "activo periferia", es decir la mercantilización de la diversidad y las diferencias culturales mediante procesos de otrorización que se vuelven rentables tanto a las narrativas como a las arcas del capitalismo neoliberal globalizante, si no que marchan por los espacios simbólicos de las visones de mundo, que dan cuenta de maneras distintas de concebir la existencia, con todas las contradicciones y dificultades que esto acarrea. Pintar cosmovisones, hacer aflorar narraciones orales que en la vida cotidiana son estrategias y mecanismos pedagógicos, desarrollar procesos de auto-afirmación a partir de las músicas locales desconocidas y marginalizadas, apuntalarse en concepciones de naturaleza que generan relaciones vitales más allá de la separación entre naturaleza y cultura y reconstruir los sistemas alimentarios como formas de interpelación a las dinámicas de homogenización gustativa, constituyen un mundo basto, que está fuera de los circuitos del arte, de los sistemas de legitimación estéticos, de la institucionalidad que clasifica y excluye y se encuentra imbricado en la vida de las comunidades urbanas y rurales que luchan por tener un lugar digno y un espacio para construir esperanza.

Lo político entonces será el acto de existir en condiciones de dignidad y desde ese lugar tener la autonomía suficiente y necesaria para desarrollar sistemas de auto-representación que permitan, a quienes han estado sumergidos por las sombras del desconocimiento sistemático, expresarse en la amplitud de sus propias posibilidades, acudiendo a las memorias como hechos singulares y colectivos que den lugar a espacios de diálogo en condiciones de equidad en la conversación.

Seguramente lo que llamo estéticas de la re-existencia no sean otra



cosa que el acto político de vivir procurando, sin negociación alguna, alcanzar la dignidad y desestructurar las formas de poder y dominación que, desde lo material hasta lo simbólico, se construyen y circulan en esta época de un capitalismo desbocado y criminal. Tal vez las estéticas de re-existencia sean el susurro de prácticas decoloniales que avizoran formas otras de "buen vivir".

## Bibliografía


Barriendos, Joaquín. Localizando lo idéntico / globalizando lo diverso. El 'activo periferia' en el mercado global del arte contemporáneo**.** Artículo cedido por el autor al Portal Iberoamericano de Gestión Cultural para su publicación en el *Boletín GC: Gestión Cultural Nº 12: Mercado del Arte Contemporáneo*, junio de 2005.

Bourriaud, Nicolás. *Radicante*. Adriana Hidalgo (editora), traducción de Michéle Guillemont, Buenos Aires, 2009.

Camnitzer, Luís. "Reflexiones sobre pedagogía", en: *Memorias, Seminario taller nuevas tendencias en la enseñanza del arte.* Instituto departamental de Bellas Artes, Santiago de Cali, 1995, páginas 15 – 34

Césaire, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo.* Editorial Akal, Madrid, 2006

Dussel, Enrique. "Estética y ser", capítulo 14, en*: Historia de la filosofía y la filosofía de la liberación.* Editorial nueva América, Bogotá, 1994, páginas 289 – 296, Tomado de: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/dussel/histoli/histoli.html

Dussel, Enrique. "Europa, modernidad y eurocentrismo", en: *La colonialidad del saber.* Edgardo Lander (compilador), Editorial de Ciencias Sociales, La Habana-Cuba, 2005, páginas 41 – 56

Hall, Stuart. *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en los Estudios Culturales.* Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich (editores), Universidad Andina sede Ecuador, Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Pontificia Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Envión Editores, Popayán, 2010.

Jameson, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1991.

Kalmanovich, Manuel. *La presencia de los invisibles.* Revista Arcadia.com octubre de 2010

Kusch, Rodolfo, "Anotaciones para una estética de lo americano", en: Revista Kenos de la página cultural Temakel, N° 1 febrero de 2003, tomado de: http://www.temakel.com/trrkusch.htm

Lipovevsky, Gilles. *La era del vacío.* Barcelona, Editorial Compactos Anagrama, 2002.

Stefanoni, Pablo. *¿Adónde nos lleva el pachamamismo?,* en: http://www.rebelion.org/noticia.php?id=104803&titular=%C2%BFad%C3%B3nde-nos-lleva-el-pachamamismo-, 2010

Wallerstein, Inmanuel. "La cultura como campo de batalla ideológica del

sistema-mundo moderno", en: Castro-Gómez, Guardiola-Rivera y Mi-



llán de Benavides (editores), *Pensar (en) los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial.* Bogotá: Instituto Pensar/Centro Editorial Javeriana, 1999, páginas 163-187

## BAMBUCO VIEJO: EL PENSAMIENTO COTIDIANO AFROPATIANO

La región del Valle geográfico del río Patía ha sido históricamente un espacio de construcción socio-cultural, racial y más recientemente étnica en el cual el bambuco viejo como ritmo musical y como baile está imbricado en las profundidades de la vida cotidiana de sus habitantes.

En el siglo XVIII, algunos casos aparecen en los documentos describiendo la participación de esclavizados y/o libertos participando de las festividades, por ejmplo en 1793 en el litigio entre María Manuela de Ibarra contra Javier Hurtado por una deuda que este tenía por la compra de un fuelle, un testigo de esta señora decía con respecto a Hurtado el 10 de abril de ese año que "…le consta devista lo desempeñava todos los años de la fiesta que a costa se celebraba en este pueblo de señor Sn Miguel" y lo corroboraba Jerónimo Ximenes quien declaró que "…le costa le suplia todo quanto se le ofrecia y que como festivo que era de Sr San Miguel todos los años, lo desempeñaba en todo y para todo"[44].

La fecha más temprana que he encontrado con relación a la celebración de la fiesta de San Miguel data de 1773 en la hacienda Mazamorras que poseía capilla y se celebraba misa los días domingos por parte del cura ecónomo del pueblo de Patía Nicolás de Villafañe quién argumentaba que "…en todo el tiempo que se mantuvo en dicho ministerio administró en dicha hacienda a los esclavos y agregados los santos sacramentos de penitencia y eucaristía celebrando misa los días festivos que correspondía decirla en dicha viceparroquia y que así mismo hizo las fiestas del santo patrono sin contravención alguna…".[45]

De igual forma, en los avalúos de los bienes de difuntos se dan cuenta de instrumentos musicales que hacían parte de las pertenencias de quien en vida, seguramente al caer la tarde en cualquier recodo del valle, se recostaba en un viejo árbol de mate y cobijado por su sombra y la tímida ventisca de las horas vespertinas rasgaba la guitarra para soltar una tonada o quizá un bambuco. Es el caso de la sucesión de Manuel Olarte, casado con Josefa Gómez (que el documento no precisa su condición de libertad o esclavitud) en el inventario de sus bienes

44 AGC, Colonia, signatura 10718, ítem II 24cu, folio 23 recto, 1793

44 ACC, Colonia, signatura. 10718, j-ii 24su, folio 23 recto, 1792.
45 ACC, Colonia, sig. 6343 EI-sj, folio 19 recto, 1768.



realizado el 11 de febrero de 1792, se registraron, una guitarra vieja, un tambor grande forrado en pergamino, además de un platanar viejo y tres palmas de chontaduro…”[46], lo que da a entender que el difunto fue en vida músico por los instrumentos registrados.

Ya en el siglo XIX, los viajeros europeos con su mirada etnocéntrica referenciaban la estridencia y la locura de ese baile endemoniado que llamaban bambuco, es el caso del viajero francés J. B. Boussingault que a su paso por el Patía describió casi con espanto lo que para esos descendientes de africanos se constituía en una expresión de su existencia. Así lo expresó

> La dueña de la venta donde llegué, mujer excelente, demostró una viva inquietud a la vista del cuello rojo de mi uniforme y me dijo: “entre Usted en esta pieza y no importa lo que oiga esta noche, no se mueva” e hizo esconder mi silla y mis baúles en alguna parte de la casa. Había un “angelito”, un encantador niño muerto, colocado sobre una mesa, rodeado de flores y con su madre acongojada sentada cerca de él, mientras que se bailaba un “fandango” endemoniado y se bebía en exceso para celebrar el viaje del alma del querubín hacia el paraíso. Nada más triste que el contraste que hace un dolor profundo y una loca alegría (Zuluaga, 1993: 127)

Eduard André también hizo referencias a la música sin que precisara la forma como la denominaban en la época; quien en 1876 vio

> …salir de misa a las mujeres arrastrando por el barro largas faldas de percal de vistosos colores, abierto el corsé, calzados los pies con zuecos de una forma particular. De regreso a sus viviendas iban a preparar el almuerzo, mientras los hombres se ponían a jugar una especie de chito o bien cantaban acompañándose con la guitarra (Citado en Albán 1999: 29)

El mundo festivo es constitutivo de la cultura afropatiana y sin que se pueda precisar en qué momento la celebración del 15 de agosto se fue imponiendo a la fiesta patronal del 29 de septiembre a San Miguel Arcángel, en la memoria colectiva de las gentes de este valle la

registra como el mayor acontecimiento festivo durante el año y propios y extraños, permitiendo el reencuentro con las tradiciones, para el caso

46 ACC, Colonia, J-II 24su, signatura 10713, 1792, folio 5r.



que nos ocupa, musicales. Para la matrona Teodolinda Torres (q.e.p.d.) quien en vida fue una insigne educadora de la región, la fiesta del 15 de agosto dedicadas a la Virgen del Tránsito

> …es una fiesta antigua, tradicional, en cada pueblo había una devoción a una de las estatuas de la Santísima Virgen de las Advocaciones. Yo no se porque es en homenaje a esta virgen porque cuando cedió ese señor a Patía, dijo todo ese valle es a mi señora pero el no dijo a que virgen se refería; ya los pobladores se la dedicaron a la virgen del Tránsito, que según la tradición cristiana representa la Asunción, no Ascensión, porque ella fue subida al cielo. (Albán 1999: 35)

El señor que referencia Teodolinda es el pardo libre Fabián Hernández quien en 1749 cedió un lote de terreno de la hacienda el Guavito de su propiedad y se la dedicó a la "Serenísima señora Emperatriz de los cielos", argumentando que

> …el curato de dicho Valle de Patía se halla sin pueblo formal ni iglesia donde los asistentes de dicho Valle puedan concurrir a hacer sus fiestas y enterrar sus muertos por que las capillas que se hacen se mudan de unos sitios a otros por no tener tierras propias destinadas para fundar pueblo en forma…[47] (Albán 1999: 92)

La lidereza, educadora y cantaora afropatiana Ana Amelia Caicedo recuerda estas festividades de la siguiente manera

Las fiestas cuando yo era niña casi no había música de pasta, sino que venían músicos de distintos lados con música de cuerda y se bailaba con música de cuerda con tambora y había mucha gente de todas las veredas, porque las fiestas antes eran muy pocas las que ya estaban establecidas, sino, que eran las fiestas del 15 la central, donde venían de todos los lugares de aquí de la región.[48] (Albán 2007: 191)

Estas improntas de la cultura musical afropatiana están inscritas a lo largo de su historia y con sus letras le han cantado a la vida cotidiana, a sus avatares, dificultades, anhelos y sueños, como también a

47 ACC, Notaría primera, tomo 34, N° 62, folio 55v, 1749 II y El Carnero, títulos de propiedad, volumen "Q".

48 Entrevista realizada a Ana Amelia Caicedo, comunidad de Patía-Valle del Patía, febrero 8 de 2005.



aquellos acontecimientos jocosos que hacen de la vida un escenario lúdico. El bambuco viejo, como lo denomina la tradición oral de la región, da cuenta de estos testimonios del pensamiento de una cultura hija de cimarrones y cimarronas que se asentaron en el Valle geográfico del río Patía desde el siglo XVII haciendo parte fundamental de la historia regional y nacional.

En alguna oportunidad departiendo con el historiador afrocolombiano Santiago Arboleda le escuché un planteamiento que me dejó inquieto por la perspectiva de su enunciado. Decía en esa ocasión este intelectual, que el pensamiento podía ser rastreado en las letras de las canciones, haciendo especial referencia a la música afroantillana y a la denominada "Salsa". Es decir, que esas canciones no solamente eran música sino "pensamiento cantado" y anunciaba la posibilidad de hacer un ejercicio en esa dirección, ejercicio que aún hoy sigo esperando para disfrutarlo. Esta perspectiva propuesta por Arboleda me ha servido de guía para intentar aproximarme, en este trabajo, al pensamiento de la vida cotidiana de la cultura afropatiana[49] a partir de las letras de bambucos viejos que en el Valle del Patía tienen múltiples expresiones dancísticas como el bambuco pasiao, el bambuco voltiao y el bambuco fiestero.

Para la investigadora Paloma Muñoz

> El bambuco es un fenómeno de comienzos del siglo XIX que apareció en el Gran Cauca y se dispersó rápidamente por el sur, incluso probablemente hasta el Perú, siguiendo la Campaña Libertadora. Hacia el norte de Colombia se difundió a través de las riberas del Cauca y Magdalena, convirtiéndose, en menos de 50 años, en música y danza nacional (Muñoz 2005: 367).

Muñoz citando a Miñana recuerda que "El bambuco en el siglo XIX era una música relacionada con el pueblo, con las clases bajas, con los trabajadores del campo. A veces no era bien vista por la cultura "oficial" e incluso se prohibió en la iglesia pues era amigo y todavía

49 Soy conciente de los debates que existen en torno a los etnónimos. En este trabajo asumo la definición de afropatianos en su concepción política que reivindica una historia particular y un territorio específico, no obstante esta precisión, muchas personas en el Valle geográfico del río Patía se autodenominan como patianos resal-

tando la pertenencia territorial y/o como negros/negras resaltando positivamente su condición racial.



lo es hoy en el Cauca andino y del Pacífico de los aguinaldos en Nochebuena." (Muñoz 2005: 368). Y agrega que

> Documentos que confirman la presencia de ese bambuco que nació en las haciendas esclavistas de sus valles: norte del Cauca, Valle del Cauca y Valle del Patía. No olvidemos que Popayán fue una sociedad esclavista de dos siglos que comercializó con los negros esclavos desde el sur del Cauca, extendiéndose hasta Buga, Cartago y el Chocó pasando por Cali y el Pacífico. Un bambuco interpretado por una mezcla de instrumentos hispanos como el violín y las guitarras, con nativos como la tambora y cununos. Los esclavos traían en sus ritmos danzarios y sus cantos, unas condiciones para el nacimiento del bambuco viejo o currulao, que en el Valle del Patía da origen al bambuco patiano (Muñoz 2005: 369-370)

Lo anterior le permite afirmar a esta investigadora que "La música del Patía antes de ser un deparador de goce estético ha sido una plegaria, una acción de gracias, una magia, un encantamiento, una narrativa, una poesía-danza, un psicodrama." (Muñoz 2005: 370) y yo diría un sistema de pensamiento, musicalizado por las manos, voces e instrumentos de estos campesinos y campesinas afropatianos que en medio de su trajinar agropecuario van dejando entre colinos de plátano y surcos de maíz, entre bramidos de terneros y piar de polluelos, sus sentimientos y visiones de una realidad que los arropa y en la cual han re-existido[50] en la ya larga duración de sus historias y memorias.

Las letras de los bambucos recopilada por el grupo de música de la vereda del Tuno, que se han dado en llamar "Son del Tuno", y el grupo de mayoras de Patía denominadas "Cantaoras de Patía" en un proceso de investigación acción participativa que realizamos hacia finales de la década de los años 80's influenciados por las propuestas del maestro Orlando Fals Borda, dan cuenta de varios aspectos fundamentales

50 La re-existencia son todos aquellos procesos sociales que le han permitido a estas comunidades históricamente superar las contingencias de una vida de esclavizados en el pasado que posibilitó el surgimiento de cimarrones/as y libertos/as quienes fueron configurando sus existencias a contrapelo del poder colonial. La presencia hoy en día de estas comunidades culturalmente vitales, ha sido posible gracias a que se re-inventaron la vida, no solamente resistiendo a las afrentas, silenciamientos, exclusiones, negaciones, subalternizaciones y marginalizaciones, sino creando nuevas formas de construir la vida desde sus propios referentes cosmogónicos, espirituales, alimentarios, productivos y comunicacionales. Re-existir, no es volver a vivir, sino,

del pensamiento afropatiano consignado en ellas: 1) la economía de frases para comunicar con contundencia lo que se dice, 2) la profundidad del mensaje que hace gala de la forma directa como se expresan las y los patianos, 3) el doble sentido que le imprime una característica picaresca al mensaje y 4) la ironía con que en algunas ocasiones se enfrentan los avatares de la vida cotidiana.

Estas letras a su vez, permiten mantener la memoria de lugar en tanto y en cuanto hacen referencia a la geografía, a los accidentes naturales, a los personajes más relevantes y a los lugares de significación social que han construido sentido de territorio y territorialidad a las y los patianos. En la versión del "Peregoyo" cantado en esta región se dice

> Subiendo Patía arriba
> se me rompió mi palanca
> yo le dije a mi morena
> que me prestara su zanca.

Hay aquí una simbiosis entre la naturaleza determinada en gran medida por la majestuosidad del río tutelar del valle y la potente anatomía de las mujeres reflejada en sus cuerpos diseñados y modelados por las faenas de trabajo a las que se han vinculado a lo largo de la historia de la región. En esta misma versión, se evidencian las preferencias del hombre patiano

> Yo me fui pa' Pueblo Nuevo
> a comprar carne barata,
> muchachas a tres por cinco
> y las viejas van de ñapa.

Esta territorialidad y la reafirmación del lugar se hace evidente en una tonada que Vitelina Delgado (q.e.p.d.) en alguna oportunidad, acompañada de su tambora, me cantó en el solar de su casa en la vía que de Patía conduce a Angulo, esta letra decía

> Para cantar Mercaderes
> para enamorar Patía
> para muchachas bonitas
>
> Tablón y Capellanías

En el bambuco titulado **"Popayán"** se dibujan las diferencias so-

En el bambuco titulado "**Popayán**" se dibujan las diferencias socio-espaciales que han cruzado la vida de la región y de la misma



forma aparece el imaginario que el ser patiano tiene de una ciudad cuyo pasado esclavista mantiene vigente las relaciones desiguales que se han construido históricamente. En esta letra, se consigna el rechazo a un lugar en donde se presentan fenómenos que en el ámbito rural no se dan justamente por las fuertes relaciones sociales que cohesionan a las comunidades afropatianas. En la primera estrofa se increpa desde el nombre un lugar poco grato para el ser patiano, dice

> Quien te puso Popayán
> no supo ponerte nombre
> Más antes te fuera puesto
> matadero de los hombres

Este enunciado da cuenta del rechazo atávico que esta cultura ha tenido frente a la capital del hoy Departamento del Cauca y de la crudeza de una vida en donde la solidaridad, las relaciones de amistad, de familiaridad y compadrazgo tan fuertes en el Patía no se avizoran en el contexto urbano. Para Ana Amelia Caicedo

> Popayán es una ciudad muy cerrada, muy rancia, de mucho abolengo y de mucha cosa y hay discriminación racial hacia el negro. El patiano es un poco resentido con Popayán y vive un poco prevenido con la sociedad payanesa, porque la historia registra casos muy tristes de esclavitud (Citado en Albán 1999: 54)

Esa prevención se manifiesta en la letra de este bambuco, especialmente en su develamiento de las condiciones de insolidaridad que la ciudad le representa al patiano, por cuanto vivir en ella es estar confinado al anonimato, la soledad y la ausencia de fuertes lazos con quienes los estigmatizan como diferentes, es por eso que el bambuco reafirma con un vaho de profunda ironía al cantar

> Popayán, Popayán,
> Popayán es tierra grande
> el que tiene plata come
> y el que no se muere de hambre.

Y la adversidad queda registrada para aquellos que caídos en desgracia les toca que afrontar las penurias de la reclusión, en el imagi-

gracia les toca que afrontar las penurias de la reclusión, en el imaginario de este bambuco se argumenta que



> La cárcel de Popayán
> no es cárcel sino presidio
> donde se amansan los guapos
> y lloran los afligidos.

La inseguridad del mundo urbano y la astucia de quienes lo habitan, queda reflejado en la siguiente estrofa en la cual la actitud desprevenida del ser rural se ve atropellada por una realidad que aturde y embota,

> Yo conocí cuando joven
> un hombre no muy ladrón
> se me saco el interior
> sin tocarme el pantalón.

"Popayán" como pensamiento cantado en este bambuco, refleja sin consideración alguna las concepciones que las y los patianos tienen de una ciudad que les recuerda el pasado ignominioso preñado de estigmatizaciones y adjetivaciones negativas, maltrato y explotación por los propietarios de hacienda, que aún siendo ausentistas, hicieron de ese valle en el siglo XVIII la despensa cárnica de la época. Esto lo reafirma Carlos Fernando Villafañe un emigrante afropatiano a la ciudad de Cali al señalar que

> Popayán no es buena plaza porque es la misma situación que todo el Cauca, no hay mayores oportunidades laborales porque tampoco hay industrias, tal vez porque ellos culturalmente han sido así y no han querido o permitido que se desarrolle y la tierra está en manos de unos poquitos. Es que nuestros antepasados bisabuelos y abuelos vendieron la tierra yo no sé por qué, pero la compraron los "patojos"; ellos se volvieron terratenientes y la gente no tuvo más donde trabajar y le toco que salir, eso hace ya mucho tiempo. (Citado en Albán 1999: 53)

La ciudad de Popayán cobra un doble imaginario: por un lado el espacio carente de oportunidades laborales, económicas y de estudio, por otro lado el recuerdo de un pasado de despojo, engaño y utilización de la condición de los y las afropatianos con respecto a su concepción acerca de la tierra y la propiedad que fue bien aprove-

chada por "patojos" y "vallunos" quienes monopolizaron la tierra y



desestructuraron una cultura basada en el usufructo colectivo de los productos, el ganado, las pasturas y las cosechas.

Uno de los aspectos de la vida cotidiana como es la formalización de las relaciones afectivas por medio del matrimonio, las consecuencias para cada uno de los contrayentes, las dificultades y diversas situaciones de las relaciones de pareja, se expresa en el bambuco titulado **"Pajarillo"** que era cantado en la puerta de la casa de la novia y dejaba constancia pública de este hecho. Este pajarillo matrimonial entre otras estrofas dice:

> Ay mi pajarillo zambo
> anoche donde dormiría,
> debajo del limón verde
> donde el agua no corría.

La temporalidad de la felicidad conyugal, tan pasajera como el tiempo mismo alerta a los desposados en un sentido de realidad que pone en cuestión la duración de todo lo que en la vida es contingente, por eso en tono dubitativo pero a la vez afirmativo dice

> Yo creí que matrimonio
> era flor que florecía,
> es verdad que si florece
> pero los primeros días.

De igual forma la advertencia a la mujer para que asegure su pareja, le recuerda que la juventud se va y los destellos de ese tiempo también se apagan y quizá la pretensión de la vanidad puede jugar malas pasadas cuando la belleza se haya ausentado, así las cosas se anuncia que

> Casate casamentera
> mujer de cuarenta novios,
> no te vayas a quedar
> como gallina sin pollos.

Y con toda la ironía que puede haber en esta cultura, se anima al casamiento no sin dejar pasar por alto que los cambios cuestan y de la misma forma se pagan, pero en otro sentido, también se puede inter-

pretar como la gratificación por el placer que se recibe colocando el



cuerpo sensualizado y/o sexualizado como depositario de ese placer, este pajarillo termina sentenciando

> Casate casamentera
> casate que bien te irá,
> sábado, domingo y lunes
> tu culo lo pagará.

Es quizá en este contexto de la intimidad que los bambucos dan cuenta de las diversas formas como las relaciones interpersonales se resuelven, en venturas pero también en sus conflictos y cómo se refleja la presencia y participación de la familia en las relaciones de pareja. "**La Bartola"** es uno de esos bambucos que develan las implicaciones de una vida familiar en la que los acontecimientos íntimos involucran a otros miembros de la familia extensa quienes toman partido, por qué la intimidad es un acontecimiento que sucede entre dos pero que trasciende a otros y otras. De esta forma el bambuco inicia pronunciando una advertencia

> Bartola dejáme quieto,
> deja de estar molestando
> mañana dice tu papá
> que yo te vivo pegando.

Sin embargo, en medio de estas refriegas familiares con su multiplicidad de interpretaciones, la lúdica no está ausente, sencillamente

bailar la separación de las situaciones problemáticas, al respecto este bambuco continúa proponiendo

> Bartola vení entrá por aquí,
> bartola vení salí por allá
> Bartola vení llegó tu mamá
> hay viene la madrugada,
> le encuentra la pata alzada.

Y en sentido performativo, la reafirmación del amor no deja lugar a

dudas, este sentimiento se presenta en su dimensión vital anunciando que la ausencia del mismo es causa de desasosiego, de esa sensación

de vacío que representa la posibilidad de la pérdida y la ausencia del ser amado, en este sentido pronuncia y a la vez sentencia



Andá y decile a tu papi
que yo te sigo queriendo
si tú dejas de quererme,
pronto me salgo muriendo.

Si tú dejas de quererme
me causarás mucho daño
si no me mata la pena,
me matará el desengaño.
Ay mi bartolita,
ay mi mamacita.

Esa pérdida y los sentimientos y sensaciones que produce, encuentra en el bambuco "**La Cotorra"** la opción de la superación de la pena. Incorporando el contexto de la ruralidad y la relación de los seres humanos con la naturaleza, los animales se humanizan convirtiéndose en consejeros que invitan a superar la adversidad sentimental e incorporando el baile como paliativo del dolor, de esta forma la escucha se convierte en un elemento fundamental para aprender del contexto, así las cosas la letra reza

La cotorra me decía
baila cotorro y no llores más
baila cotorrito y no llores más,
baila cotorro y no llores más.

Cotorrita cotorrita,
cotorrita cotorra
baila cotorro y no llores más,
baila cotorrito y no llores más.

Y finaliza, con una impresionante economía de palabras que expresan -en la profundidad de su contenido- el reclamo y la solicitud que se juntan en el deseo de volver a tener lo que se ha perdido, pero admitiendo la contundencia de la realidad, con un doble sentido explícito termina este bambuco diciendo

Filomena me dejo
y se lo dio a Manuel Antonio

Filomena dame mi coso,
Filomena dame mi coso.



Quizá no es casual que estos bambucos le canten a la problemática de la vida cotidiana representada en las relaciones de pareja y las múltiples situaciones que produce. En el bambuco titulado "**Torbellino"** se muestra, más allá de la agresión física del hombre hacia la mujer, la actitud de rebeldía de ésta ante la aparente superioridad masculina

Torbellino es su nombre,
porque yo lo vide ayer
en medio de los cañales
castigando a su mujer.

La dignidad se pone en juego y al mismo tiempo se defiende, enfrentando la estructura de la sociedad que le da al hombre la potestad de asumirse en su condición de macho, en el pasaje de esta letra la alegría se constituye en un factor de desafío

Ella parada,
ella parada
y entre más palo le daba
más alegre la condenada.

Pero esa imagen de masculinidad es solo apariencia pues Torbellino a pesar de su imagen de hombre fuerte, es dependiente y queda sujeto a los condicionamientos que la vida le coloca de frente

Torbellino cayó al agua

no dijo Jesús no valga
cuando pagas Torbellino
para sacarte del agua.

Y con todas estas contradicciones, la fortaleza se doblega ante la magnificencia de la mujer que es capaz de producir las más insospechadas reacciones

Torbellino está muy malo
sentadito en una esquina
cuando vio pasar la negra

Torbellino se paró.

En otro orden de ideas, el bambuco denominado **"Miguelito"** da cuenta de otro tipo de vivencia en la cotidianidad de las y los afropatianos.



Relacionando los instrumentos musicales que hacen parte de esta cultura como el violín, este bambuco nos permite adentrarnos en las concepciones de propiedad, de la confianza y del abuso de la misma, como también de las relaciones entre padres e hijos y la conflictividad que se presenta en la vida cotidiana, en este caso frente al uso de un instrumento fundamental en la música de la cultura afropatiana como es el violín. Este bambuco dice

> Miguelito me pegó
> con el arquillo de su violín
> como el violín no era de él
> me lo quitó y se lo llevó
> y con el mismo me pegó.

La confirmación de la ausencia del instrumento es objeto de reclamo del propietario encarando a su hijo, ante esta situación no queda más que enunciar la verdad del hecho así se sepa de antemano las consecuencias del mismo. En estas comunidades la tradición oral da cuenta del respeto a los mayores y mayoras y decir la verdad sin rodeos ha sido una condición ineludible de quien se veía involucrado en algún acontecimiento. Es por eso que

> Cuando papito llegó a casa
> por su violín me preguntó,
> ese violín yo no lo tengo
> por que un señor me lo quitó.

El castigo en estas tradiciones es el posible desplazamiento físico de la prudencia, de autoridad para con los propios, para sancionar al pasado a quien intente poner en riesgo las pertenencias y sobrepasarse a la confianza depositada. Sin embargo, la verdad sale a flote pues es imposible ocultarla o dejarla a medias y expresarla es mejor que sostener una mentira bien construida, es por eso que el hijo suplica

> Ay papacito no me pegues
> que tu violín lo tengo yo
> me lo llevé para la fiesta
> y ese señor me lo quito
>
> ese señor me lo quitó
> y con el mismo me pego.

Un último ejemplo nos muestra que para estas comunidades la actitud de estar alerta es una condición para saber leer las contingencias de la vida imbuida en el mundo rural. Saber dónde están los animales es fundamental a la hora del encierro, cuando la tarde se despide con sus últimos rayos rojizos que caen sobre la llanura del Valle del Patía en esos veranos que envuelven al mes de agosto con el calor sofocante que abre el deseo de un buen trago.

**"Merenciano"** es un macho humanizado por esa relación íntima que los campesinos patianos tienen con sus animales, que en últimas son aquellos que utilizados como transporte de carga permite la entrada y salida de productos y de personas de las veredas apartadas. Juan Marciano, su dueño, avizora su macho y alerta al vaquero. Con los acordes de la guitarra y el sonido de la tambora, la charrasca y las maracas el pensamiento patiano se canta con la fuerza del viento que estremece las ramas de las ceibas y los samanes. El bambuco anuncia que

> Juan Marciano tiene un macho
> que le llama Merenciano
> dese así cuenta vaquero,
> Merenciano está en el llano.

El tener que salir, abandonar la tierra, buscar nuevos horizonte ha llevado a muchas personas de este Valle a buscar nuevos horizontes en las urbes, en dónde en muchos casos la ilusión construida previa-

mente de una gran resolución se ve mediada por el asfalto y el hacinamiento de las calles de las grandes ciudades. De ahí el lugar no implica dejar de estar atento, es decir, que la pena o el desencanto no ciega la visión de los riesgos que conlleva alejarse de lo propio y al mismo tiempo reclama el respeto por el bien ajeno. En este sentido, la letra nos conduce a esa tensa situación

> Aburrido de mi suerte
> me salgo al camino real
> juve vaca jube toro,
> no te comas mi rosal..

Y al final, como para que no se olviden los reconocimientos, quien

canta le recuerda a los presentes que



Mi pescuezo no es de palo,
ni hechura de carpintero
si quieren que yo les cante,
demen un trago primero.

Una hermosa manera de pedir lo que corresponde y no permitir que alguien olvide que se debe atender al que llega, se debe reconocer el talento y se debe ser generoso, tres principios de una filosofía de vida que ha hecho de estas comunidades afropatianas un mundo de pensamiento cantado para la vida cotidiana.

Las dificultades que presentan vivir en un medio preñado de carencias y de riesgos hacen que estas comunidades diseñen estrategias de supervivencia y desarrollen formas organizativas que protejan a la comunidad. La vereda del Tuno se ha caracterizado por tener procesos sociales que los aglutinan en procura de tener una vida mejor. Uno de estos proceso ha sido el de la salud preventiva y la música se convirtió en una herramienta pedagógica significativa, cantar y prevenir, bailar y estar alertas parece ser la conclusión de este bambuco titulado **"El cólera"**, compuesto por Virgilio Llanos hacia el año de 1989 cuando esta enfermedad se convirtió en una amenaza continental

En la vereda del Tuno
municipio de Patía
para prevención del cólera
existe un grupo de vigías.

A ya vay que dolor tan fuerte
si no me atienden ligero
me puede causar la muerte.

La letra va educando y señalando las características de este problema para concienciar a las comunidades de los peligros de la misma, es por eso que dice

Como la cuestión del cólera
es una cosa muy fea
a la persona le ataca

con vómitos y diarrea

Y se reafirma la necesidad de la organización como la única posibilidad de enfrentar las adversidades



Este grupo de vigías
que siempre nos acompaña
aquí en su propia vereda
y en veredas aledañas

En los bambucos recientes interpretados por el "Son del Tuno" dan cuenta de esa cotidianidad y sus problemáticas como las migraciones de las mujeres a las ciudades en busca de mejores oportunidades económicas, pero solamente encuentran en el servicio doméstico la oferta laboral urbana o simplemente tienen que regresar de nuevo con sus frustraciones a cuestas. El bambuco titulado **"Doña Juana"** que hace parte de la más reciente producción de este grupo, narra que

Estaba la vieja Juana
a la orilla de la candela
con sus dos hijas a lado
Blanca Flor y Filomena

Blanca Flor y Filomena
se salieron a pasiar
regresaron al hogar
por que no se colocaron.

Estas composiciones realizadas colectivamente impiden que se olvide que los bambucos también son expresiones de la inconformidad de estas comunidades que se debaten entre las premuras de la cotidianidad y las esperanzas construidas con los cinceles de una dignidad

de saberse hijas e hijos de cimarrones.

## Bibliografía

Albán Achinte, Adolfo. *Patianos allá y acá. Migraciones y adaptaciones culturales 1950-1997.* Popayán, Ediciones Sol de los Venados, Fundación Pintap Mawa, Comité de Sembradores Culturales del Macizo Colombiano y Sur del Cauca, 1999

_____ *Tiempos de Sango y de Guampín: transformaciones gastronómicas, territorialidad y re-existencia socio-cultural en comunidades Afro-descendientes de los valles interandinos del Patía (sur de Colombia) y Chota (norte del Ecuador), siglo XX.* Tesis doctoral en Estudios Culturales Latinoamericanos, Universidad Andina Simón Bolívar sede Ecuador, 2007, en prensa.

André, M.E. *América equinoccial.* Edición facsimilar de la Barcelona, Montanery, Simón 1884, Tomo III, Carvajal, Santiago de Cali, 1982

Boussingault, J.B. "Memorias", Banco de la República, Bogotá, 1985

Muñoz, Paloma. *Las Mujeres en las Músicas Populares*, Convergencia número 37, enero-abril 2005, ISSN 1405-1435, UAEM, México, pp. 361-374

Zuluaga, Francisco Uriel. *Guerrilla y sociedad en el Patía.* Santiago de Cali, Editorial Facultad de Humanidades, Especialización en la enseñanza de las ciencias sociales, Universidad del Valle, Colciencias, 1993

## Producciones discográficas

Son Patianos. Son, Bambuco y tradición en el Patía. Grabado en vivo en la finca de FUNDEBAP La Pachuca, Abril Records Ltada

Patía encanto, Sonnao Estudios, Popayán, 2005

Son del Tuno. Amanecer Bailando, G. R. C. Estudios, Popayán, 2009

La chiva del encanto maciceño. De pueblo en pueblo. FundeCima, Comité de sembradores culturales, Ministerio de Cultura, G.R.C. estudio Popayán.

# LA DECOLONIALIDAD DEL TIEMPO O LA ESTÉTICA DE LA LENTITUD

El proyecto moderno/colonial construyó una narrativa del tiempo que se puede visualizar en las tres dimensiones que dan nombre a este seminario: 1) la negación del pasado que tuvo como consecuencia la alteración de la memoria y la instalación del sujeto en un presente continuo, 2) la rentabilidad del tiempo como elemento fundamental del proceso productivo acelerado en principio por la máquina de vapor y el disciplinamiento del cuerpo al horario laboral y 3) una concepción de desarrollo que deviene de la idea del progreso ilimitado en el cual la naturaleza es un recurso inagotable.

Estas tres narrativas permiten develar cómo el tiempo fue colonizado por la borradura del pasado y denotan la posibilidad de concebir el futuro en el sentido lineal del progreso, abriéndole paso a una localización temporal inmediata que atrapa a los sujetos y sus subjetividades en una dinámica que los sustrae de sus propios tiempos en tanto y en cuanto la actividad productiva se constituye en el sentido de la existencia. Se arma en consecuencia una ecuación paradójica: se vende el tiempo al desarrollo del capitalismo (el tiempo es oro) y a su vez no queda nada de él para el ser mismo (no tengo tiempo). Entrampados en esa disyuntiva, la vida se acelera por las demandas de lo productivo teniendo como horizonte la promesa –incumplida- de la salvación de la miseria por parte del desarrollo industrial como modelo y/o paradigma de una vida mejor.

En medio de esta refriega, formas distintas de asumir la temporalidad fueron (y son?) negadas y descalificadas en cuanto no se asimilan al proceso acelerado de producir bienes materiales y simbólicos para el consumo. En esta medida, tiempos cíclicos o circulares se constituyeron en impedimentos para el proyecto moderno/colonial y formas de estar distintas a la aceleración fueron calificadas como atraso. Así las cosas, la ciudad, resultado igualmente de un proceso acelerado de urbanización se convirtió en el centro de la vida y el mundo rural fue adjetivado como el gran obstáculo al avance de la vida moderna, enigmático, lento, oscuro y carente de importancia.

## ¿Recordar es…in-sistir?

La impronta de la ciudad ha sido crucial para la modernidad/colonialidad, al constituirse en un espacio que se auto-referencia, en el cual el tiempo es una trampa y a su vez el cómplice maravilloso de todas las dinámicas sociales que en ella acontecen. El acontecimiento es la fracción de tiempo que da la medida del fluxus del mundo urbano, una fracción en la que nos instalamos para ser veloces, rentables, para poder olvidar con facilidad, para sentir que la vida transcurre e imaginar que el mundo no es más que la experiencia inmediata.

Todo lo anterior me lleva a preguntarme ¿para que recurrir a la memoria en esta contemporaneidad que nos impulsa al vértigo permanente?, ¿será una nostálgica quimera abogar por revitalizar memorias largas cuando la discursividad actual nos invita al olvido permanente?, ¿la desmemoriación a qué tipo de proyecto de sociedad podrá ser funcional?

Desde estos interrogantes podemos atrevernos a considerar la revitalización de la memoria como un acto decolonial del tiempo, en la medida que construye una contra-narrativa a la pretensión de borrar el pasado como estrategia de fragmentación del tiempo en la unidad básica del presente impidiendo re-conocer largas trayectorias, que para el caso de nuestros pueblos indígenas, afros, de campesinos -que también han ruralizado el mundo urbano con sus migraciones- construyen sentidos de identidades y pertenencias. La memoria asumida de esta forma se convierte en un acto político que nos lleva nuevamente a interrogarnos en torno a ¿Qué significa la memoria en la ciudad? O mejor ¿Cómo se configura una memoria urbana? ¿Se podrá hablar de tradiciones urbanas? ¿La diversidad sociocultural y étnica de qué forma configura nuestras ciudades con sus expresiones de diversa índole?

Ciudades como Cali ha tenido en los últimos 20 años un proceso acelerado de destrucción de la memoria arquitectónica que disuelve referentes que han sido importantes para su moradores y que la instala en un paisaje moderno aséptico de los procesos sociales que en sus calles, bares, tiendas, burdeles, barrios y espacios públicos tuvieron ocurrencia. A su vez, la construcción de amplias avenidas, puentes, pasos elevados y la reducción de andenes han posibilitado el aceleramiento de la vida en la medida que se fue convirtiendo en una ciudad no para caminarla sino para transportarse por sus entrañas. ¿Cuáles han sido las consecuencias de este aceleramiento? ¿a quienes les ha convenido estas transformaciones viales? Tal vez las estadísticas de

accidentalidad pueden ser uno de los tantos indicadores que nos señalen lo que ha sucedido.



Por otro lado, Popayán con una fuerte presencia –entre otras- de la arquitectura colonial ¿Qué implicaciones tiene esto para las memorias que no han hecho parte de la historia oficial urbana? ¿En qué medida los lugares, las gentes, las trayectorias y las dinámicas sociales desconocidas históricamente emergen o no para configurar una historia otra de ciudad? ¿Cómo incide el peso de una historia hegemónica de larga duración en la imposibilidad de la emergencia de memorias diversas? ¿Es posible que se visibilicen estas memorias y para qué?

## ¿Movernos… es (des)andar?

La aceleración de la vida cotidiana en cuanto a la movilidad física y la concepción mental del tiempo se vuelve excluyente para sectores poblacionales que no caminan al mismo ritmo: los adultos mayores y los niños y niñas son atropellados por estas dinámicas que les impiden ser y estar con plenitud en un espacio que se los engulle sin consideración. El andar ligero, las comidas rápidas, la dependencia del reloj, el bullicio y la aglomeración son circunstancias que definen, en mayor o menor medida, el carácter de nuestras ciudades. Este escenario repele y rechaza la dinámica opuesta: la lentitud. Ser lento en la ciudad obstaculiza el proceso naturalizado de los ritmos urbanos, la lentitud fastidia, incomoda, se hace insoportable para quienes los segundos avanzan cada vez a mayor velocidad. La narrativa de la aceleración es seductora, produce una sensación de fugacidad que genera mayores niveles de adrenalina, crea la fantasía del vértigo que puede ser interrumpido abruptamente por el

andar despreocupado de quien mira las vitrinas sin la pretensión del consumo, sino, con el goce del paseo urbano. El verbo "vitrinear" se erige como una pérdida de tiempo en medio del transcurrir sin límites y como dice el poeta Julián Malatesta "Es la ciudad que acoge a un hombre que ahora se desplaza de incógnito en la vida pública; el mundo urbano que lo desaloja de toda contemplación, que le arruina su pasado y su memoria y que lo arroja a la calle de *extra* en el miserable espectáculo de poner en pública subasta fragmentos de su vida íntima" (Malatesta 2007: 28).

Como contra-sentido del aceleramiento, ***la lentitud*** puede ser una estética decolonial que interpela los ritmos recordándonos que detenerse a pensar es un acto que in-surge, planteándonos formas diferen-

tes de existir al proyecto globalizador que pre-determina sus patrones de comportamiento y los vehicula –no siempre con logros efectivos– a

través de la seducción de los avisos y las luces de neón o de los clips con que la televisión nos asalta la retina.



Podemos pensar en la lentitud como el acto reflexivo, como el tiempo que se dedica al análisis de la realidad, a la construcción de procesos que demandan tiempo, a la generación de espacios de ocio productivo en donde el arte juega un papel fundamental. Mi hija Diana Sofía con sus siete años, me dice increpándome ante la presión de los tiempos escolares "papá es que yo soy lenta" y yo trato de comprender que a lo que hace referencia es que tiene una dinámica distinta que no se pliega a las exigencias de los adultos como yo y a las presiones que la pueden llegar a acosar. ¿Qué es ser lento? En la jerga de nuestra juventud es una persona lerda, de poca chispa, pesado de neuronas, atribulado, despistado y fuera de lugar, alguien muy distante de la posibilidad de vivirse este presente en su complejidad. Pero quizá la lentitud puede llegar a constituirse en una dinámica contra-cultural que nos exija re-pensarnos críticamente este tiempo y estas sociedades.

Tal vez una de las actividades que da cuenta de estos tiempos de acele-

ración son las comidas rápidas, donde el disfrute de sentarse a la mesa se convierte en una carrera contra el tiempo para ver quién come más rápido, disuelve en lugares que no precisan de asientos y donde los pedidos llegan con la velocidad como se ordenan. De igual forma, el acto de comer se hace contra el tiempo, además que los locales exigen una permanente rotación de comensales. Ya las recetas elaboradas con paciencia, con largos procedimientos, complejos saberes y prácticas culinarias que implicaban, entre otras, la construcción de relaciones familiares y sociales en el espacio de la cocina no sean más que una imagen bucólica de un tiempo pasado que no vale la pena recordar. La memoria gustativa y las recetas como compendio de saberes transmitidos en procesos de larga duración y

de generación en generación parece ya un cuento de hadas.

¿Quizá la lentitud sea un acto de re-configuración de la memoria, pues es posible que la construcción de un pensamiento crítico demande de tiempo para irlo configurando y de memorias largas que nos impidan olvidar lo que ha pasado y de esta manera podernos imaginar lo que queremos ser. ¿Por qué el proyecto moderno con su lado oscuro de la colonialidad atacó tan contundentemente la memoria de nuestros pueblos mediante los procesos de evangelización y de alfabetización?, ¿A cuenta de qué la violencia que se ejerció para que olvidáramos lo que habíamos sido y lo que éramos?, ¿no fue acaso la desestructuración de los ritmos y los tiempos de nuestras comunidades lo que contribuyó con

la colonización y la colonialidad que dejó instaurada?, ¿en qué medida la ciudad respondió a este patrón de poder colonial? Estas no son más

que preguntas que no pretenden respuestas absolutas, sino, más bien agenciar espacios de lentitud para la re-configuración de la memoria.



Pensando de nuevo en Popayán ¿Qué podremos avizorar como "aceleramiento" de una ciudad que se transformó a partir de un desastre natural? ¿Cómo interpretar la lentitud en un contexto en donde ésta pudiera ser la condición de una permanencia colonial? ¿Será la lentitud la narrativa moderno/colonial en esta ciudad y lo contra-cultural el aceleramiento? ¿Estaremos atrapados en una lentitud abrumadora que impide la aceleración del pensamiento en una ciudad con tantas tradiciones?

## ¿El desarrollo para qué y para quienes?

Quizá la gran promesa del desarrollo promulgada por la modernidad/colonialidad no se cumplió en estos territorios de infortunio como los tipificó García Márquez. En un contexto enmarcado por la

ex[illegible] de la naturaleza para explotarla mientras [illegible] transformando los ecosistemas de manera significativamente alarmante. El ideal del desarrollismo centrado en los procesos industrializados afectaron nuestras sociedades –unas más que otras- generando cambios culturales sustanciales. Las ciudades se convirtieron, en muchos casos, en los grandes centros de la vida industrial, en tanto que el campo fue sufriendo el embate del paquete tecnológico con su pretensión de enseñar a los campesinos a cultivar la tierra e insertarlos en los mercados regionales y nacionales a toda costa.

En cambio, otras ciudades no alcanzaron a cumplir con los mínimos requeridos para considerarse dentro del desarrollo planteado por la dinámica global de la economía de corte capitalista. ¿Qué aconteció en estos lugares? ¿Quedaron acaso por fuera de los circuitos de la modernización que pregonaba el cambio tecnológico? ¿Se mantuvieron quizá con la pretensión de permanecer en su pasado colonial plagado de servidumbre y explotación de comunidades subalternizadas? ¿Qué consecuencias trajo el no haberse insertado en la economía global? ¿Quedaron quizá por fuera de la aceleración del mundo del desarrollo?

Si la concepción de desarrollo se soportó en el crecimiento sin límites ¿De qué manera lógicas productivas y culturales diferentes a la racionalidad occidental como las indígenas, las afrocolombianas y de

campesinos mestizos se convirtieron en espacios de resistencia de la memoria y escenarios mantenedores de lentitudes? ¿Cómo entraron

estas lógicas otras a compartir los lugares, dinámicas y organización del mundo urbano? ¿Acaso lo contaminaron impidiendo su proceso



de modernización? ¿Si el desarrollo supone aceleración de la vida y la producción, qué significa la aparente lentitud de ciertas comunidades?

El espacio urbano nuestro se fue configurando como un crisol que puso en contacto –no exento de tensiones- la diversidad de dinámicas y lógicas de existir, pensar, hacer y soñar que complejizan la trama de la ciudad, creándose unas estéticas y presentándose expresiones que desdibujan el aparente discurso unitario de una ciudad excluyente, que clasifica y taxonomiza la presencia de múltiples rostros, historias, memorias y andares de gentes que se cruzan y entrecruzan en el entramado de las calles convertidas en el lugar de encuentro y desencuentro temporal, étnico, socio-cultural y territorial.

Estas estéticas diversas deben ser consideradas como resultado de la confrontación de la diferencia en el espacio urbano que lo fragmenta y a su vez lo amalgama en una elocuente paradoja que se resiste a hacerle el juego a la ecuación Unidad = homogeneidad.

agenciamiento de procesos, sociales que interpelan los conceptos de desarrollo que nos aventó a la destrucción de la naturaleza y al consumo desenfrenado y hedonista, tal vez tenga algo que decirnos frente a la memoria y la lentitud y a través de él, develar las estéticas urbanas que se conectan con la vida cotidiana deshaciendo la separación que la autonomía del arte produjo en la modernidad constituyéndose en una esfera independiente.

Así las cosas ¿qué papel puede jugar el arte y la estética como proceso de investigación en la comprensión de las dinámicas urbanas? Si la creatividad requiere de elaboración, es decir de inversión de tiempo y reflexión, ¿el arte efímero a que narrativa corresponde? ¿Podrá el arte generar dinámicas de memoria que inviten a re-pensarse la ciudad? ¿La utopía de la lentitud tendría cabida en el arte como propuesta contra-corriente? Si se asume la lentitud como una estética decolonial del tiempo y la memoria como un acto político ¿Cuál es la ciudad que nos interesa indagar? Si la ciudad letrada desalojó formas otras de existir ¿cómo hacerlas visibles como parte de la configuración urbana? ¿A qué ciudad le estamos apostando?

Estas líneas no tienen otro propósito que animarnos a conversar e intercambiar pareceres y pensamientos, es decir, dedicarle un tiempo a argumentar y escuchar, a dejarnos atrapar por las palabras, a desprendernos de las premuras, a apagar los celulares y olvidarnos -si olvidarnos- de que el tiempo es oro y tenemos que venderlo para quedarnos sin él.

[1] Las invito y los invito a experimentar la lentitud con que los narra-

dores cuentan y a darnos la posibilidad que los tímpanos se dispongan a la escucha sin afanes.



## Bibliografía

Malatesta, Julián. *La imagen poética.* Universidad del Valle, Escuela de Estudios Literarios, Facultad de Humanidades, Cali, 2007

# PRÁCTICAS CULTURALES BASADAS EN LUGAR E INVESTIGADORES LOCALES

El presente artículo es una reflexión derivada del proyecto piloto de formación de investigadores musicales adelantado por el Ministerio de Cultura a través del Plan Nacional de Música para la convivencia en el denominado Territorio Sonoro de la Marimba. Este proceso fue realizado entre el mes de junio y octubre del 2013 en los municipios de Buenaventura, Timbiquí, Guapi, El Charco y Mosquera, con la presencia de un representante del municipio de Tumaco.

La interacción con músicos jóvenes que han recogido la tradición musical y dancística de sus contextos permite plantear interrogantes en torno al arte, la investigación artística, el significado del lugar y los investigadores de lugar. Investigadores que en el Pacífico Sur desarrollan su conocimiento en la vida cotidiana de sus contextos socioculturales, a nivel empírico, y lo materializan luego en las escuelas de música y danza de las que son directores e instructores.

## Introito

El arte como uno de los tantos ámbitos del mundo de lo sensible, connota significados que dan cuenta de la mirada del mundo que se teje en el presente. El arte ya no solamente como producción de objetos, sino, también, como generación de procesos sociales en donde los actos creadores permiten intervenir las realidades para pensárnoslas de manera diferente. Realidades impregnadas de dimensiones coloniales que arrastran el peso de su propia historia y en las cuales la representación ha jugado el papel de organizador de las imágenes del mundo. En consecuencia, si el arte precisa de la creatividad, esta puede convertirse en un hecho que in-surge, es decir que se muestra, devela, cuestiona, problematiza, interpela el orden establecido. De esta manera permite al sujeto creador, en cualquier instancia de la vida social, asumir el compromiso crítico de precisar su lugar de enunciación reafirmando su condición socio-cultural, étnica, generacional, de género, de opciones sexuales, religiosas, políticas, y reivindicar lo

Pascual Sur, integrantes de la Red de Formadores Musicales del

local como un acto de re-afirmación de lo que nos es propio; o de lo que hacemos propio.



En esta medida, el arte y/o las expresiones culturales del lugar, actuando como mecanismo de auto-representación, de auto-resignificación y de construcción de nuevas simbologías, visibiliza, pone en evidencia la pluralidad de existencias que se encuentran y desencuentran en el escenario multicolor de la contemporaneidad. El arte como acto de reflexión permanente -y no solamente como el hecho de realizar objetos artísticos - debe contribuir a ensanchar los escenarios de discusión en torno a la exclusión social, la racialización, la violencia genocida, la reafirmación de los estereotipos y el autoritarismo. De lo contrario -y quizá sea válido también- el arte se convierte en un ejercicio narcisista que nos lleva a producir objetos para la auto-satisfacción del campo del arte y todas las contingencias que lo acompañan.

En consecuencia, más allá de la creación y construcción de artefactos, el arte conformará un escenario de complejidad en el cual, como lo plantea el maestro Luís Camnitzer, "(…) el sentido de lo artístico no está dado en los objetos sino en las relaciones y las acciones, y lo que es una compleja red de significaciones tejida desde tramas y lógicas diversas, como los sistemas simbólicos, las relaciones económicas, las relaciones sociales y las experiencias personales y sociales, entre otras" (Camnitzer, 1995: 109). Estas experiencias están mediadas por la memoria, en tanto y en cuanto permiten reconstruir los procesos de relacionamiento.

¿Qué función social cumple el arte hoy en un mundo en constante globalización del capitalismo transnacional y de las culturas? ¿De qué manera los sistemas de representación producen imágenes e imaginarios que ponen en crisis las identidades? ¿Cómo los procesos de intercambio simbólico del mundo contemporáneo están re-estructurando el paisaje de las culturas que participan de esos procesos? ¿Para qué puede servir hoy en día la configuración de identidades en medio de la circulación de formas híbridas y trans-locales que en apariencia no requieren de un espacio/territorio específico? ¿De qué manera las luchas político/identitarias de comunidades étnicas irrumpen contra las políticas de la representación y de la diferencia?

¿En qué medida la massmediatización de la existencia y su configuración de nuevas nociones de espacio/tiempo inciden en la construcción de subjetividades auto-reflexivas y despolitizadas? ¿Qué lugar ocupa el arte en este presente en donde todo vale y todo es relativo? Son interrogantes que asaltan por cuanto la articula-

En esa medida la pregunta de Walsh cobra sentido: "¿cuál es el papel de las artes en este vivir bien o (…) „el buen vivir", y de qué manera pone en escena la naturaleza, la espiritualidad y las cosmovisiones o filosofías de vida que el sistema mundo moderno-colonial ha pretendido negar y derrumbar?"

## ¿El lugar y sus prácticas aún tienen sentido?

El antropólogo colombiano Arturo Escobar en su teoría del lugar se ha planteado los siguientes interrogantes

> ¿Quién define el lugar? ¿Quién habla por él? ¿Es posible articular una defensa del lugar donde figure como punto de anclaje para la construcción de teoría y de acción política? En última instancia la pregunta puede formularse como un aspecto de la imaginación utópica para nuestro tiempo: ¿es posible redefinir y reconstruir el mundo desde la perspectiva de las múltiples prácticas culturales, ecológicas y económicas de la alteridad existentes en muchos lugares del mundo? (Escobar, 1999:30).

El lugar o lo local adquiere en este sentido una dimensión política y disruptiva que para Arturo Escobar significa en tanto cultura local "„lo otro" de la globalización, de manera que una discusión del lugar debería ofrecer una perspectiva importante para repensar la globalización y la cuestión de las alternativas al capitalismo y la modernidad" (Escobar 2000: 127). Un lugar en donde el tiempo y el espacio junto a las representaciones de estos cobran sentidos distintos en pinturas, tapices, mochilas, anacos, capizayos, tallas, mantas y diversidad de músicas que nos indican posibilidades para auscultar, aprender de ellas y comprender maneras distintas de sentir, vivir, hacer y pensar.

El autor plantea además que "en su énfasis en la defensa del „territorio", por ejemplo, muchos movimientos sociales se plantean una defensa del lugar como espacio de prácticas culturales, económicas y ecológicas de alteridad… podemos ver igualmente una defensa del cuerpo, la naturaleza y la alimentación como prácticas de lugar, lejos de las prácticas normatizantes de la modernidad capitalista" (Escobar, 1999: 29). En otro sentido el historiador Francisco Zuluaga argumenta

que "lo local no está fuera de nosotros, fuera de allá (nuestra) cultura, lo local está en nosotros siendo nosotros con y entre los otros, con los demás, sabiéndonos un caso entre otros casos y un mundo entre otros



mundos. De esta manera se libera lo local (la localidad) del imperativo de definirse necesariamente por el espacio físico y se abren nuevas posibilidades" (Zuluaga 2006:14).

Vale preguntarnos entonces: ¿cuál es el lugar epistémico y político que nos corresponde ocupar como artistas, cultores o investigadores musicales? ¿Es nuestro lugar de enunciación un "lugar otro" de pensamiento y creación artística que in-surge mostrando lógicas disonantes al proyecto hegemónico? ¿Qué significa hoy la reafirmación del lugar como escenario de prácticas artísticas y/o culturales en un mundo virtualizado y debilitado por el capital financiero sin aparente territorio fijo? ¿Podrá pensarse la práctica cultural basada en lugar como acción constructora de relaciones, conocimientos y sentidos colectivos?

¿Qué sentido tiene la preservación de manifestaciones culturales tradicionales/ancestrales, como las músicas de marimba y los cantos del Pacífico colombiano, en estos tiempos de globalización? Escobar la plantea de las prácticas basadas en el lugar como aquellas que dotan de significados a espacios concretos, que permiten construir sentidos de vida articulados a la naturaleza, al entorno, a las formas productivas a las maneras como el cuerpo habita los espacios y podríamos extender esta noción a las formas como las comunidades festejan sus tiempos, preparan sus alimentos, representan sus espacios sociales y culturales, a las formas como los regímenes de representación se despliegan en torno a lo que produce significados individuales y colectivos.

En esta medida las prácticas sonoras, visuales, táctiles, gustativas y olfativas como actos creativos nos invitan a representarnos el arte del lugar como expresión de re-existencia, es decir, como las formas como las comunidades recrean sus mundos materiales y simbólicos, y desde allí se enfrentan a las desigualdades, a la marginalización, la discriminación y la racialización. Para el caso del Pacífico Sur como Territorio Sonoro de la Marimba, estas expresiones de lugar que han permanecido a través del tiempo y se han mantenido gracias a la pervivencia de tradiciones orales que permiten la trasmisión de conocimientos, se pueden asumir como prácticas de re-existencia por cuanto hacen posible que los mundos de sentidos construidos no desaparezcan.

La re-existencia contiene la dimensión política de la vida en tanto y en cuanto son aquellos procesos que haciendo uso de lo que el historiador afrocolombiano Santiago Arboleda llama "suficiencias

íntimas", es decir, todo ese acumulado histórico de conocimientos, saberes y prácticas que poseen las comunidades, permiten la apuesta por una vida en condiciones de dignidad; en esa medida,



los actos creativos en general y los que llamamos arte en particular, cobran sentido político por cuanto se enfrentan a las estructuras de desigualdad, confrontan todo tipo de asimetrías construidas por los poderes. Siguiendo a Escobar "la cultura se vuelve política cuando los significados se convierten en fuente de procesos que, ya sea implícita o explícitamente, buscan redefinir el poder social" (Escobar, 1997:176). De esta manera, agrega este autor, "los significados y prácticas culturales –en particular aquellas que teorizadas como marginales, de oposición, minoritarias, residuales, emergentes, disidentes y similares, todas ellas concebidas con respecto a un orden cultural dominante- son fuente de procesos que podrían considerarse políticos" (Escobar, 1997:176)

¿Quién es el artista del lugar y de qué manera realiza sus producciones y/o genera procesos socio-culturales localizados? Pensar en las prácticas artístico/culturales basadas en lugar nos puede permitir acercarnos a esos mundos creativos y a las políticas que en ellos se desarrollan que no han sido suficientemente reconocidos por la institucionalidad del arte y que llenan de sentido la vida de la gente por cuanto se incrustan en la vida cotidiana contribuyendo desde allí a la consolidación de los universos simbólicos con los cuales las comunidades viven y se re-crean permanentemente. Las músicas de marimba y cantos tradicionales en el Pacífico Sur están estrechamente vinculadas con el mundo de la vida de las comunidades, de esta manera hacen parte del acontecer diario que se expresa en las festividades y celebraciones de diversa naturaleza. Los artistas de lugar y/o cultores permiten el mantenimiento de las tradiciones dancísticas y musicales y en consecuencia la dinámica creativa contextualizada que se recrea a partir de los desarrollos que estas expresiones tienen con la nuevas generaciones.

Para Arturo Escobar la política cultural es "el proceso que se ejecuta cuando los actores sociales, modelados o caracterizados por diferentes significados y prácticas culturales, entran en conflicto" (Escobar, 1997:175). En ese sentido, las "Políticas culturales" y un proyecto intercultural de sociedad tienen al menos 5 aspectos en común que es preciso tener en cuenta: 1) la dimensión política de la cultura, 2) la territorialización de lo étnico, 3) la conflictividad en la constitución de las identidades, 4) la re-definición de la participación política desde los movimientos sociales y su importancia en el reconocimiento de lo

pluri-multi e interculturales y 3) las epistemologías que se desarrollan en estos lugares y comunidades localizadas.



Desde esta perspectiva, el concepto de Interculturalidad estaría atravesado por la concepción de políticas culturales que reconocen la conflictividad social y las desigualdades como parte de los procesos de construcción de identidades y de subjetividades, en tanto que, como argumenta Catherine Walhs, "parte de la problemática concreta de la Interculturalidad descansa en el juego que se ha venido construyendo entre lo oposicional y lo hegemónico" (Walsh, 2002:118). Lo que a su vez deriva en la política cultural en cuanto "tiene el potencial de redefinir la relaciones sociales existentes, las culturas políticas, y circuitos de conocimiento" (Escobar, 1997:176). Para lograr consolidar un proyecto Intercultural o para construir políticas culturales, y en el caso particular políticas de formación de investigadores, es preciso tener claro que lo que está en juego es el orden social basado en un poder jerárquico, excluyente y que racializa la presencia y las prácticas culturales de grupos étnicos, marginalizándolos a espacios geográficos esencializados y reducidos a lugares predeterminados[51] negros en las costas y zonas cálidas e indios en la sierra y en zonas frías. Así las cosas, se puede pensar: ¿de qué manera las músicas tradicionales/ancestrales de marimba y los cantos están contribuyendo a la construcción de una sociedad intercultural que reconozca la diversidad sonora, la respete y promueva su mantenimiento como patrimonio de las comunidades? Una política cultural deberá en consecuencia acometer el reto de reconocer estas tradiciones en sus variadas dimensiones sociales, espirituales, rituales y materiales, cuyos conocimientos circulan intracomunidades y se despliegan en los acontecimientos de la vida cotidiana.

Por otro lado, la emergencia de los movimientos sociales que les ha dado a nuestros países una dinámica política más allá de las estructuras de partido, es fundamental. El sentido político del territorio[52] también se ha ido re-configurado desde estos movimientos. En el Pacífico Sur colombiano la Red de Formadores Musicales y Dancísticos y los procesos comunitarios ponen en cuestión tanto el sentido de la

51 Al respecto Wade anota que "la raza en Colombia no está simplemente "reflejada" en categorías espaciales, sino que está constituida por estructuras espaciales" (Wade,1997:86)

52 "La noción de territorio es un nuevo concepto en las luchas sociales de las selvas tropicales. Los campesinos están involucrados en luchas por la tierra en toda América Latina. El derecho al territorio –como espacio ecológico, productivo y cultu-

ral- es una nueva exigencia política. Esta exigencia está promoviendo una importante reterritorialización, es decir, la formación de nuevos territorios motivada por nuevas percepciones y prácticas políticas." (Escobar, 1997:195)



naturaleza –desencializándola– como el de la organización territorial de los Estados-nación, en la medida que el territorio ya no solamente cuenta como extensión de tierra, sino que a su vez está constituido por prácticas culturales que determinan la configuración de la territorialidad, entendida esta como la confluencia entre territorio y cultura[53].

Ahora bien, tanto en la interculturalidad como en las políticas culturales la constitución de las identidades no puede estar separada de la localización territorial[54]. Este es un aspecto importante en cuanto los sujetos localizados encuentran en sus lugares el espacio político desde donde enuncian y se hacen visibles. El sentido de pertenencia va a generar dinámicas sociales muy distintas a las que plantea la desterritorialización de la globalización. Si bien los procesos migratorios –intra Estados o transnacionalmente- son un fenómeno en dónde los grupos humanos abandonan sus lugares de origen produciendo cambios en las legislaciones de los Estados, no ocurre así con sus prácticas culturales que se convierten en mecanismos de adaptación cultural a nuevos espacios. La concepción de pluriculturalidad que aparece en la Constitución política de Colombia, por ejemplo, deja por fuera el territorio como escenario vital de la construcción identitaria y lo asume con el sentido de la propiedad. Esta problemática evidencia que lo plurinacional se convierte en un abstracto –desde una concepción centralista de la nacionalidad– como si las culturas prescindieran de su espacio concreto para su realización,[55] quedando subsumidas a una región hegemonizante en estos países denominados "andinos".

Lo epistémico igualmente cuenta en las concepciones de lo Intercultural y de las políticas culturales y de investigación. Los saberes comunitarios se convierten también en enunciados políticos que irrumpen para cuestionar un orden discursivo descalificatorio y reduccionista que impide su reconocimiento, que los invalida como prácticas constitutivas de unas lógicas diferentes y los reduce –si-

53 Walsh sostiene que "la Interculturalidad se concibe como práctica antihegemónica, enfocada en revertir la designación (promovida como parte del proyecto de la modernidad) de algunos conocimientos como legítimos y universales y la relación de otros, especialmente aquellos relacionados con la naturaleza, el territorio y la ancestralidad, al espacio local de saberes, folklore o del mundo de la vida "(Walsh, 2002: 135-136).

54 Para Escobar, el lugar es además "la ubicación de una multiplicidad de formas de política cultural, es decir, de lo cultural convirtiéndose en política..." (Escobar, 2000:128)

55 Handelsman plantea que al reconocer la centralidad de lo Afro en el Ecuador se observa que este se constituye en "un fenómeno que pone en tela de juicio los parámetros tradicionales de una identidad nacional andina" (Handelsman, 2001:13)



guiendo las pautas del discurso moderno eurocéntrico– a manifestaciones folklóricas desconociendo sus aportes a la construcción de pensamiento. La lucha a este nivel hace que la concepción de lo intercultural interpele ese orden[56] mostrando las tensiones que existen

saberes como producto de las políticas históricas.[57] La experiencia de la Red de Formadores Musicales del Pacífico Sur está dando cuenta de la impronta de unos procesos de producción de conocimiento a partir de la indagación en las memorias colectivas de las músicas de marimba y los cantos tradicionales. Lo cual indica la construcción de sentidos sociales y los significados que en la vida cotidiana generan estas manifestaciones.

Si nos atenemos a concebir el lugar y las identidades[58] como construcciones políticas, seguramente podremos encontrar múltiples estrategias que contribuyan a descolonizarnos en el pensamiento, en la

relación con lo global en la producción de conocimientos y en las prácticas culturales. Ello permitiría enfrentar con dignidad y "mito irracional"[59] de la modernidad eurocéntrica, como afirma Dussel, que aún continúa su marcha inexorable.

## Los actos creativos basados en lugar como posibilidad de re- existencia

El acto creador asumido como una práctica de-constructiva que nos lleve a desaprender (asumiendo que "Desaprender no es borrar, es

reconocer escenarios que van más allá de donde nos hemos movido hasta el presente y re-considerar las premisas con las que nos hemos asomado a la ventana del mundo…" (Albán 2006: 15)), se convierte

56 Walsh argumenta que "una manera distinta de concebir la Interculturalidad es en torno del campo epistemológico, es decir, en relación con el conocimiento, o conocimientos en plural" (Walsh , 2002:135)

57 Por su parte, Escobar considera que "los modelos de cultura y conocimientos se basan en procesos históricos, lingüísticos y culturales, que, aunque nunca están aislados de las historias más amplias, sin embargo retienen cierta especificidad de lugar." (Escobar, 2000:124)

58 Para Escobar "al igual que el territorio, el interrogante sobre la identidad está en el corazón del movimiento. La mayoría de los activistas del pacífico entienden la identidad como algo basado en una serie de prácticas culturales que se cree caracte-

terizan la "cultura negra"" (Escobar, 1997:196)

59 Dussel plantea que este mito posibilita "una justificación de la violencia genocida" (Dussel, 2001:58)



en la posibilidad de descolonizar nuestras mentes en la medida que podamos expresarnos sin miramientos ni ataduras, sin restricciones ni apocamientos y logremos sacar a flote lo que nos constriñe el alma. Crear o ser creativos no es más que hurgar en las profundidades de nuestro propio ser y desde los contextos donde habitamos, es darnos la oportunidad de dejar descansar la rutina para enfrentar el hecho de permitirle a la imaginación que se pronuncie a favor de nuestra propia subjetividad.

Implica a su vez, desmarcarse de las huellas cuasi indelebles de un proyecto hegemónico de sociedad y colocarse en fuera de lugar para elevar los niveles de conciencia. La re-existencia en las expresiones culturales nos reta a desprendernos de las narrativas que nos niegan la existencia y nos exige apuntar a re-conocer los procesos antes que encasillarnos en los productos. Desde esta perspectiva, es importante asumir lo planteado por Juan Acha al considerar que "siendo el arte y la sociedad procesos, lo importante estará en su capacidad de innovarse." (Acha, 1979: 248). Una innovación que precisa *miradas otras* a nuestras realidades para reconocer en las manifestaciones culturales de nuestros pueblos, largas trayectorias creativas que han estado subsumidas por las narrativas de superioridad eurocentradas a contrapelo de la presencia manifiesta de sus culturas en procesos de transformación, lo que ha hecho posible su pervivencia por más de 5 siglos.

El anterior panorama nos devela una ruta problemática en tanto y en cuanto pensar en las prácticas creativas basadas en lugar de los pueblos originarios y también de los pueblos de la diáspora africana supone necesariamente lecturas que permitan pensar en la posibilidad de asumir estas manifestaciones como una oportunidad de re-existencia, es decir, que nos aliente a reflexionar en torno a la manera cómo estos pueblos han tenido genealogías y trayectorias creativas diferentes a los presupuestos del arte occidental. Ello no implica que en la actualidad no estén permeadas e involucradas en los circuitos de producción, distribución y consumo de un tiempo que cada vez se globaliza culturalmente con mayores niveles de aceleración, pero en muchas situaciones están planteando rutas diferentes o quizá divergentes a la narrativa de la posmodernidad artística en lo que tiene que ver con lo histórico, la memoria y las cosmovisiones; en ese lugar de disputas y de luchas de poder que constituyen el mundo de lo cultural

como en la circulación de estas músicas y los procesos de transformación que están teniendo para adaptarse a los formatos que estas exigen en cuanto al mercado internacional.

Las expresiones culturales basadas en lugar como acciones creativas y profundidad de las culturas marginalizadas, de esas culturas a las cuales pertenecen los condenados de la tierra -como diría Franz Fanon- para pensarnos una sociedad diferente. Una sociedad en la cual la diversidad creadora sea una posibilidad para entender otras concepciones de lo bello, de lo artístico de lo creativo, de lo propio y de lo apropiado, y no nos resulte extraño un tejido, una manta, un bastón de mando, una marimba de chonta, un baile de bambuco

viejo, una "juga"[60] o un alabao[61] como expresión creativa de cultura y de espiritualidad; habida cuenta de que "(…) el misterio de la creación cultural se le seguirá escapando a la razón." (Acha, 1979: 35).

Sobre todo a la razón occidental que desatendió otras racionalidades existentes en sus territorios conquistados y colonizados. Hay aquí un reto interesante para la investigación.

Quizá podamos pensar que en la diversidad de pensamientos, opciones de vida, maneras diferentes de hacer, sentir, actuar y pensar del mundo contemporáneo, las expresiones culturales estén constituyendo, en las comunidades y sujetos étnicos, un acto decolonial de re-existencia que interpela, increpa y pone en cuestión las narrativas de exclusión y marginalización. Otro interrogante nos asalta: ¿qué nos están diciendo estas producciones y actos creadores en una contemporaneidad preñada de opciones *coll, Light,* kicht y efímeras? Si las luchas de

estos pueblos caminan la senda de la auto-afirmación identitaria, del auto-reconocimiento, del posicionamiento político, de la visibilización étnico-cultural y la autonomía ¿qué lugar podrán ocupar en el escenario de nuestra sociedad y del arte contemporáneo, dispuesto –en muchos casos- a optar por expresiones no comprometidas, livianas, autoreferenciadas y de altos niveles de especulación teórica? ¿Qué significa la pervivencia de manifestaciones como las músicas de marimba y los cantos tradicionales en espacios geográficos de marginalización, exclusión social y discriminación racial como el Pacífico Sur?

---

60 Las *jugas* y/o *fugas* son los bailes que se ejecutan en las adoraciones al niño Dios celebradas el mes de diciembre por parte de las comunidades negras del

del Norte del Cauca y Sur del Valle del Cauca, en Colombia.

61 Los alabaos son los cantos fúnebres a las personas mayores, se cantan en el novenario y en el entierro.



En consecuencia los actos creativos basados en lugar pueden convertirse en un hecho que in-surge, es decir que se muestra, devela, cuestiona, problematiza, interpela el orden establecido. De esta manera permite al sujeto creador, en cualquier instancia de la vida social, asumir de su propia socio-cultural, sin importar su lugar de procedencia, de opciones sexuales, religiosas, políticas, y reivindicar lo local como un acto de re-afirmación de lo que nos es propio; o de lo que hacemos propio.

En esta medida los procesos creativos, actuando como mecanismos de auto- representación, de auto-resignificación y de construcción de nuevas simbologías, visibiliza, ponen en evidencia la pluralidad de existencias que se encuentran y desencuentran en el escenario multicolor de la contemporaneidad. Ello le permite a poblaciones étnicamente diferenciadas, población Lgtbi y a todas las diversidades socioculturales ser contáctenos y de esta forma asumir que las expresiones culturales basadas en lugar como actos de reflexión permanente –y no solamente como el hecho de producir objetos artísticos- debe contribuir a ensanchar los escenarios de discusión en torno a la exclusión social, la racialización, la violencia genocida, la reafirmación de los estereotipos y el autoritarismo.

Estas experiencias están mediadas por la memoria en tanto y en cuanto permiten reconstruir los procesos de relacionamiento y plantearse procesos investigativos basados en lugar como lo veremos a continuación.

## Los investigadores locales: La episteme de la vida cotidiana

Hace algún tiempo el maestro Orlando Fals Borda se preguntaba por el sentido de conocer la realidad y en su argumentación no encontró otra respuesta que la realidad se debe conocer para transformarla, dándole así un contenido político al proceso investigativo. En sus argumentos teóricos propendía por una investigación vital, capaz de dar cuenta de situaciones particulares producto de nuestras propias circunstancias como sociedad. ¿Para qué investigar? Puede ser una pregunta que raye con la ingenuidad y/o tal vez con la obviedad.

Desde la perspectiva de este sociólogo colombiano, sin embargo, la

producción de conocimiento no es un acto aséptico y desinteresado, neutral y apolítico en el cual existen sujetos del proceso investigativo que descodifican de esta manera la relación entre los participantes del



mismo. Estos presupuestos permiten pensar en el significado de la investigación en estas sociedades multiculturales que propugnan por la construcción de espacios interculturales, en donde lo inter no se quede solamente en el relacionamiento entre las diferencias y diversidades pero que haga existencia la otredad como su fundamento de la vida y su producción de conocimientos. Con lo cual se enfrenta la construcción de asimetrías, inequidades y desigualdades de todo orden.

Pensar en procesos de investigación de expresiones culturales basados en lugar pasa por preguntarnos ¿la investigación para qué?, si la necesidad es de mero conocimiento o si conocer una realidad nos permite incidir en ella para transformarla. El Maestro Orlando Fals Borda ha sostenido que "el problema de la formación y reducción del conocimiento no se resuelve diferenciando los fenómenos de las cosas-en-sí sino planteando la diferencia entre lo que es conocido y lo que todavía no se conoce" (Fals Borda, 1988: 14). En este sentido, la investigación se constituye en un hecho político que permite organizar la información que se produce acerca de la realidad, desde unos enfoques, criterios e intereses particulares. Con esto estoy afirmando que tanto la actividad artística y las expresiones culturales basadas en lugar como hecho creativo, y la investigación como proceso epistémico, no son acciones que se realizan asépticamente, inocente y desinteresadamente, sino que están determinados por intereses particulares, orientados a producir efectos y consecuencias, ya sea en el sujeto individual o en el conjunto de una sociedad.

¿Qué investigar en el arte y/o procesos creativos locales y localizados? ¿Se circunscribirá esta investigación solamente a los elementos técnicos y formales inherentes al acto creador? ¿Se reduce el campo de la investigación artística solamente a la estética, la semiótica y la historia del arte? ¿Podrán las inquietudes investigativas en lo artístico avanzar hacia el involucramiento con el contexto socio-cultural?

El ejercicio de la investigación debe apuntar a indagar en el contexto aquellos aspectos socio-culturales que permitan a los cultores y artistas ampliar la perspectiva creadora en cualquiera de las manifestaciones en la que esté involucrado. Las historias locales, los relatos, los mitos, las producciones materiales como las artesanías, el habitat, las formas sociales de organización, las prácticas productivas, la gastronomía, las festividades populares y su parafernalia, los rituales

de casamiento, de enterramiento de los muertos, de bautizos, de relaciones de compadrazgo, las formas solidarias de relacionamiento, los sistemas simbólicos y las cosmovisiones, son fuentes valiosas de



conocimiento en donde los cultores y/o artistas del lugar, en diálogo con las gentes, deben consultar para enriquecer sus producciones y procesos artísticos y socioculturales. Re-creando así la realidad a partir del conocimiento de ella misma y desde esa recreación contribuir a su transformación cultural. El sujeto creador debe mediante el ejercicio investigativo para la actividad artística, comprometerse en el enfoque de la realidad circundante y equiparlo para la construcción y el afinamiento de la cultura de la comunidad en la que actúa" (Camnitzer 1995: 25). Ejercicio que debe ser plenamente consciente con respecto a lo que se quiere.

La tradición investigativa en Occidente, en su sentido más positivista, definió en su estructura jerárquica a un investigador investido de teoría y a unos objetos de la investigación reducidos a brindar información. Esta relación sujeto-objeto cosificó el proceso investigativo pervirtiéndolo en el sentido de las categorías de superioridad del investigador frente al investigado. Si bien estos métodos de investigación no han desaparecido, nuevas condiciones de producción del conocimiento se han desarrollado avanzando hacia la relación sujeto-sujeto. Las metodologías participativas han insistido en la necesidad de que el ejercicio investigativo tenga el compromiso de socializar los resultados de la investigación. Estos presupuestos suponen una actitud política diferente a las investigaciones tradicionales y requiere asumir compromisos por parte del investigador con las comunidades en donde se produce el conocimiento.

Señalo tangencialmente este aspecto llamando la atención en el sentido de que la producción del conocimiento no necesariamente es un acto individual, así como la academia no es el único lugar en donde este conocimiento se produce. Es preciso que el artista y/o sujeto creador inmerso en un universo socio-cultural particular pueda reconocer este mismo como escenario en donde existen muchas dinámicas que producen sentidos y conocimientos.

Si las expresiones culturales dan cuenta de una sociedad, la investigación artística o de procesos creativos basados en lugar deberá involucrar esa sociedad portadora de saberes de diversa naturaleza, para que el resultado de la pesquisa artística en el proceso de transformación socio-cultural pueda llegar a ser incorporado a las dinámicas societales. Por ejemplo, investigar en torno a festividades populares puede dar como resultado el diseño de nuevos vestuarios que dinami-

con las tradiciones o coreografías dancísticas y renuevén estos espacios de re-creación o formas musicales que subyacen a la celebración como tal; también una investigación a este nivel que logre desentrañar



las estructuras simbólicas aportaría a la pintura y el diseño en cuanto a íconos e imágenes propias de un lugar. Retomando a Wallerstein, este investigador insiste en que "el hecho de que el conocimiento sea una construcción social también significa que es socialmente posible tener el conocimiento más válido" (Wallerstein, 1999: 101).

Así las cosas, la investigación como acto creativo debe apuntar a auscultar la realidad con el propósito de transformarla. Con relación al arte o las expresiones culturales, la investigación debe proveerle a los sujetos de la investigación insumos culturales del contexto específico para que lo cultural se recree en procesos y producciones artísticas que deberán ser puestas en circulación. Desarrollar investigación artística significará que esta no puede estar desligada de la investigación socio-cultural y de esta forma debe consultar los escenarios sociales en donde se está produciendo conocimiento de manera permanente.

## La Red de Formadores del Territorio Sonoro de la Marimba: una experiencia de lugares

Partir de la experiencia de los procesos que lideran los integrantes de esta Red del Pacífico Sur, implica preguntarse por el significado de investigar en la vida cotidiana, es decir, por estos músicos y danzarines que en el diario vivir están realizando investigación en cuanto a una manifestación de la cual ellos se constituyen en la base social de toda esta dinámica. Y donde el objetivo central es preservar este patrimonio que más que una declaratoria de un organismo internacional, significa mantener viva una ancestralidad que se expresa en las músicas de marimba, en las danzas y en los cantos tradicionales.

Estos investigadores de lugar se han formado en el acontecer diario, en la escucha permanente de los mayores y mayoras, en la observación aguda de la forma como los abuelos enseñaron -que no es otra cosa que las formas y maneras como han aprendido las músicas y las danzas-, en ese proceso oral de trasmisión de los saberes musicales. La oralidad como tradición tiene, como lo ha dicho Silvia Rivera Cusicanqui, un potencial epistemológico que es recogido e interpretado por estos músicos/investigadores recorriendo el territorio, conociendo los espacios de socialización de los saberes, comprendiendo los significados que los sonidos y los cantos adquieren en las fiestas

los significados que los sonidos y los cantos adquieren en las fiestas patronales, en los eventos mortuorios, en una reunión furtiva, en las diversas celebraciones que hacen parte del mundo de la vida de sus comunidades.



Inmersos en sus universos socioculturales, aprenden enseñando en las dinámicas y procesos que ahora denominan “escuelas”, en las cuales entregan lo que van aprendiendo en el recorrer de los lugares. Podría decirse entonces que es una manera de investigar en donde se aprende porque se enseña, en donde se pregunta para hacer circular el conocimiento y de esta forma preservar la manifestación que no es posible entenderla por fuera de la dimensión espiritual que ella contiene. En esa medida, el acto investigativo no es solamente un ejercicio racional de adquisición de conocimientos, es la penetración profunda en los significados socioculturales que construyen sentidos colectivos y/o comunitarios, es, además, auscultar los sentimientos y sensaciones que se traducen a través de los instrumentos y/o de los movimientos corporales. Implica también percibir el entorno y conectarse con sus ritmos en la medida que la naturaleza es la que determina muchas de las circunstancias de la vida, cuando sube o baja la marea, o si se vive río arriba o río abajo, cambia la expresión de los ritmos de un Pacífico Sur diverso en sonoridades, en multiplicidad de variantes interpretativas que caracterizan los lugares y donde estos investigadores identifican con claridad de qué lugar es una manera de tocar o de bailar.

Desde esta perspectiva podría argumentarse que la forma de documentar lo investigado es en los procesos de enseñanza de lo aprendido por parte de los portadores de las tradiciones musicales y dancísticas en el territorio. Los espacios formativos se constituyen en la síntesis de lo investigado, es decir, el investigador de lugar se apropia de lo que la tradición le enseña y lo mantiene a partir de los procesos de enseñanza/aprendizaje que desarrolla en las escuelas, que más que espacios físicos -las salas de las casas en algunos casos- son espacios de socialización de la manifestación.

Si la investigación implica preguntar y observar, estos investigadores lo hacen en la vida cotidiana. Están impregnados de los universos simbólicos a los que pertenecen, universos que se traducen en historias de vida donde el acercamiento a las músicas no ha sido mediante procesos de formación académica sino mediante el aprendizaje de esos legados adquiridos de la familia extensa. En este sentido, han desarrollado sus propias formas de acceder al conocimiento de los lugares donde habitan, trabajan, sueñan y desde donde se relacionan con el mundo. Y como se aprende viendo, la observación es una práctica cultural que involucra el entorno en las actividades de la pesca

lica cultural que involucra el entorno en las actividades de la pesca en la siembra y la cosecha, en el manejo de potrillo y en general en la lectura de la naturaleza. De allí los nombres de los ritmos y las letras de las canciones que dan cuenta del lugar y sus contingencias.



Quizá podemos formularnos este interrogante: ¿en qué aspectos formar a estos investigadores cuyas prácticas cotidianas los llevan a preguntarse permanentemente por lo que acontece en sus contextos, a observar las dinámicas socio-culturales y a vivenciarlas en la vida cotidiana? Tal vez sea necesario avanzar en los procesos de sistematización de las experiencias a fin de que queden registradas y no corran el riesgo relativo del olvido o que desaparezcan como práctica social. De igual forma, es necesario que se produzcan materiales pedagógicos –impresos y audiovisuales- para los procesos de enseñanza/aprendizaje por parte de estos investigadores que permanecen en las comunidades y no solamente realizan trabajo de campo en tiempos cortos, sino que la permanencia y recurrencia en el tiempo y el espacio les da una mayor profundización en los eventos que marcan muchas claves de los significados de los sonidos y los movimientos corporales en lugares específicos. Estos materiales a su vez posibilitarán una mayor circulación de la manifestación para su comprensión y difusión y podrán igualmente dar a conocer las múltiples metodologías que estos vienen desarrollando como formadores que son; esta es quizá una de las características de estos investigadores no académicos: también son docentes, líderes comunitarios, cultores, dinamizadores culturales y formadores de la manifestación.

El sentido de integralidad que caracteriza a estos investigadores, tiene que ver con su pertenencia al lugar, a su cultura propia, por cuanto no están desligados del contexto sino que actúan dentro de él. De esta forma, se puede concebir que la investigación no es un acto separado del acontecer cotidiano desde donde se guarda distancia, quizá lo que caracteriza estas formas de investigación es el involucramiento con todo aquello que ha producido y continúa produciendo conocimiento musical y dancístico, un involucramiento que permea la existencia misma del investigador en tanto y en cuanto ha sido y es partícipe de las tradiciones y sus espacios de expresión.

Experiencias como estas deben llevar a pensar en la construcción de políticas para la formación de investigadores que tengan en cuenta la diversidad de los contextos en donde acontecen los procesos, que le den valor a las prácticas culturales basadas en lugar en términos investigativos y que generen procesos que atiendan a lógicas igualmente diversas de conocer la realidad. Quizá en ese sentido vale la pena preguntarse ¿cómo concebir una política nacional para la formación

de investigadores musicales que no corra el riesgo de homogenizar y totalizar, sino que atienda a las particularidades que se expresan en los contextos diferenciados geográfica y epistémicamente? Como



argumenta Arturo Escobar, el lugar es además "la ubicación de una multiplicidad de formas de política cultural, es decir, de lo cultural convirtiéndose en política" (Escobar, 2000:128). Además, plantea que "los modelos de cultura y conocimientos se basan en procesos histó-

ricos, lingüísticos y culturales, que aunque nunca están aisladas de las historias más amplias, sin embargo retienen cierta especificidad de lugar." (Escobar, 2000:124)

En medio de tanto barullo contemporáneo, quizá sea necesario afinar el oído para escuchar lo que desde estas regiones apartadas, y de alguna manera olvidadas, estos investigadores nos están diciendo como portadores de una manifestación que se niegan a dejarla desaparecer porque hace parte de su ancestralidad y de su manera espiritual de estar en el mundo.

## Bibliografía


Acha, Juan. *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción.* Fondo de Cultura Económica, México D. F. 1979

Camnitzer, Luís. "Reflexiones sobre pedagogía", en: *Memorias. Seminario taller nuevas tendencias en la enseñanza del arte.* Instituto Departamental de Bellas Artes, Santiago de Cali, 1995

Dussel, Enrique. "Eurocentrismo y modernidad (Introducción a las lecturas de Frankfurt)", en: *Capitalismo y geopolítica del conocimiento. El eurocentrismo y la política de la liberación en el debate intelectual contemporáneo.* Walter Mignolo (compilador), Duke university, Ediciones del signo, 2001

Escobar, Arturo. "El lugar de la naturaleza y la naturaleza del lugar: ¿Globalización o posdesarrollo?" Tomado de: *La colonialidad del saber. Eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas.* Edgardo Lander (compilador). Buenos Aires, Clacso, 2000

___ "Política cultural y biodiversidad: Estado, capital y movimientos sociales en el Pacífico colombiano", en: *Antropología en la modernidad: identidades, etnicidades y movimientos sociales en Colombia.* María Victoria Uribe y Eduardo Restrepo (editores), Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología, 1997

___ *El final del salvaje. Naturaleza, cultura y política en la antropología contemporánea.* Santafé de Bogotá, CEREC-Instituto Colombiano de Antropología ICAN, 1999.

Fals Borda, Orlando. *El problema de cómo investigar la realidad para transformarla por la praxis.* Tercer mundo Editores, sexta edición, Bogotá, 1988

Fanon, Frantz. *Piel negra mascaras blancas.* Schapire Editor S.R.L., Buenos Aires. 1974

García Salazar, Juan. Reflexiones con el equipo del Fondo Afro-andino de la Universidad Andina Simón Bolívar-sede Ecuador, Quito, 2003

Handelsman, Michael. *Lo afro y la plurinacionalidad el caso ecuatoriano visto desde su literatura.* Quito, Abya Yala, reedición para el Ecuador de Romance Monographs Nº 54 University Mississipi, 2001

Rahier, Muteba. "Planteamiento elaborado en el aula de clase en su curso "Ordenes Raciales, Espaciales y Sexuales", segundo trimestre académico del 2003, en el Doctorado de Estudios Cultu-

rales Latinoamericanos, Universidad Andina Simón Bolívar-sede Ecuador.

Walsh, Catherine. "(De) construir la Interculturalidad. Consideraciones críticas desde la política, la colonialidad y los movimientos indígenas y negros en el Ecuador". En: *Interculturalidad, Política. Desafíos y posibilidades*. Norma Fuller (Editora), Lima, Pontificia Universidad católica del Perú, Universidad del Pacífico, Instituto de Estudios peruanos-IEP, 2002

Wade, Peter. *Gente negra, nación mestiza. Dinámicas de las identidades raciales en Colombia.* Santafé de Bogotá, Instituto Colombiano de Antropología, Editorial Universidad de Antioquia, Ediciones Uniandes, Siglo del hombre Editores, 1997

Wallerstein, Immanuel. *Abrir las ciencias sociales. Informe de la Comisión Gulbenkian*., Madrid, Siglo Veintiuno Editores, 1999.

Zuluaga, Francisco. "El paraguas. Las formas de hacer historia local." En: *Historia y Espacio*. Revista Nº 26. Departamento de Historia, Universidad del Valle, Santiago de Cali, enero – junio de 2006